



à Vincent d'Indy
cordialement offert
Camille Bellaigue

Les Époques de la Musique

DU MÊME AUTEUR

LES ÉPOQUES

DE LA

MUSIQUE

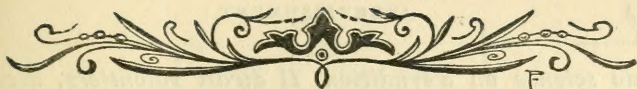
PAR

CAMILLE BELLAIGUE

TOME I



PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15



AVERTISSEMENT

Il s'en faut que ces deux volumes, composés d'articles publiés à des époques diverses, forment une histoire véritable, et surtout complète, de la musique. Le lecteur est prié de ne chercher ici qu'une suite d'aperçus ou d'essais; plus de fantaisie, ou de liberté, que de rigueur; des principes moins que des impressions; une méthode changeante : tel genre musical étudié dans ses origines et son développement, tel autre au moment de son apogée et de sa perfection. Quelques « époques » ou quelques types manquent sans doute, entre autres le quatuor *et le poème symphonique. Mais le premier participe à la fois de la sonate et de la symphonie; le second tient de la symphonie et du drame musical. En outre, les deux études sur Palestrina et sur les symphonies de Beethoven sont empruntées à des recueils antérieurs. On a cru simplement que dans cette série ou cette revue d'ensemble elles pouvaient trouver ou retrouver leur place.*

Enfin, l'auteur de ces pages ne s'est piqué nulle part

de science ou d'érudition. Il dirait volontiers, avec Eugène Fromentin : « J'ai pris la substance. Le reste est pour les savants. » Et, comme le maître critique, mais avec infiniment plus de raison, il ajouterait pour conclure, avouant les défauts de son œuvre : « Je les constate, sans m'être senti le courage de les corriger. »

C. B.

Paris, 1909.



Les Époques de la Musique

I

L'ANTIQUITÉ

1899.

I

EUREUX celui qui cherche dans le marbre le secret du génie de la Grèce. Il n'a, pour le connaître, qu'à regarder le fronton des temples et le visage des dieux. De plus humbles figures même peuvent le lui révéler. Autrefois, la fantaisie d'un écrivain délicieux évoqua dans Athènes un groupe de personnages choisis. Il les nomma simplement, comme dans les contes ou les dialogues, la Marquise, l'Abbé, Milord, le Docteur et le Chevalier. Chaque jour d'un radieux été, unis par la ferveur d'une admiration commune, les pèlerins de beauté gravissaient l'Acropole. A l'ombre tournante des colonnades, assis sur des pliants et des coussins, ils « s'entretenaient à l'envi des choses divines ». Leurs discours avaient pour thème l'un des chevaux dont Phidias orna la frise du Parthénon. Pour thème et pour point de départ : de ce cheval, qui n'est qu'un détail

dans la décoration de l'édifice, le dialogue ne tardait pas à s'élever et à s'étendre, suivant la méthode platonicienne, aux principes généraux et aux causes supérieures. Un seul chef-d'œuvre témoignait ainsi de tout un art et suffisait à l'expliquer. Spéculations profondes, aperçus délicats, problèmes d'esthétique posés et résolus, doctrine de l'idéal antique justifiée par de vastes généralisations ou par le détail le plus minutieux, il est rare que tout cela se trouve, comme on dit familièrement, sous le pas d'un cheval. Une fois cependant tout cela s'y est trouvé. Il est vrai que le cheval était de Phidias, et regardé par des yeux dignes de le contempler[1].

Qui demande à la musique la révélation du génie grec entreprend une tâche plus rude. Celui-là sût-il entendre comme savait regarder le maître critique, il lui manquerait encore, et sans doute il lui manquera toujours le chef-d'œuvre d'un Phidias musicien. Pieux seulement envers les marbres, l'air léger de l'Attique est oublieux des chants que lui-même autrefois a formés. Les admirateurs de l'immortelle métope eussent cherché vainement une mélodie qui l'égale. Avant les fouilles, récentes encore, de Delphes, l'héritage musical de l'antiquité se réduisait, hormis quelques fragments insignifiants ou douteux, à trois médiocres hymnes du second siècle après Jésus-Christ. Les dernières découvertes ont reporté nos connaissances plus loin et jusqu'à l'époque classique, au troisième siècle avant notre

1. *Le Cheval de Phidias* (*Causeries athéniennes*), par Victor Cherbuliez. Paris, M. Lévy.

ère. Par leur date comme par leur étendue, par leur état de conservation et leur valeur esthétique, les deux hymnes à Apollon, le premier surtout, sont de beaucoup supérieurs aux débris retrouvés précédemment. Ils ne fournissent pourtant à l'étude générale de l'art qu'un étroit et fragile support. Par bonheur, à défaut des œuvres, les doctrines ont survécu. Si nous ne pouvons presque rien sentir de la musique de la Grèce, nous en pouvons presque tout savoir. Sa nature propre; ses relations avec les deux autres arts, poésie et danse, dont elle était presque inséparable; ses fonctions enfin et son « éminente dignité » dans la civilisation hellénique, les maîtres de l'érudition contemporaine ont dit abondamment tout cela. Nous ne souhaitons que de le redire brièvement après et d'après eux. Regarder, ou plutôt deviner l'art pratique à travers la théorie de l'art; imaginer en quelque sorte les effets en ne connaissant que les causes, c'est peu de chose sans doute, et nous n'apercevrons qu'un reflet, peut-être même une ombre. Mais, sous les cieux éclatants de la Grèce, une ombre, fût-ce l'ombre d'une ombre, est encore de la lumière.

La musique se compose de quatre éléments : mélodie, rythme, harmonie et timbre. Dans la musique moderne, j'entends la plus récente, celle d'aujourd'hui, l'harmonie et le timbre ont pris la plus grande place. La musique de la Grèce presque tout entière, et durant des siècles, n'a consisté que dans le rythme et dans la mélodie. Il est vrai qu'à cinquante années d'intervalle, deux des théoriciens les plus fameux de l'antiquité,

Aristoxène et Ptolémée, ont traité de l'harmonique. Mais celle-ci, telle que l'un et l'autre l'entendaient, n'avait rien de commun avec ce que nous appelons aujourd'hui l'harmonie, c'est-à-dire la formation et l'enchaînement des accords. Ptolémée a défini l'harmonique : « La faculté de percevoir et de démontrer les lois qui régissent les sons dans leurs rapports mutuels d'acuité et de gravité. » Quant à l'harmonie elle-même, les anciens l'ont à peine connue et pratiquée. Il paraît certain qu'ils n'écrivirent jamais à plus de deux parties : une voix accompagnée par un instrument, ou deux instruments concertants. Toute musique vocale avait l'unisson pour règle, et pour règle sans exception. Ce fut là sans doute pour la chorale antique une cause de monotonie, mais non pas nécessairement de faiblesse. Sur une scène ou dans une salle moderne, écoutez aujourd'hui soit un chœur fugué de Bach, soit le chœur de l'arrivée du cygne, de *Lohengrin,* ou le dernier finale des *Maîtres chanteurs;* mais que demain, en un jour de prière ou de fureur, la foule entonne le *Credo* liturgique ou la *Marseillaise,* alors vous déciderez si la plus grande puissance est du côté de la polyphonie ou de l'unisson.

Presque exclusivement homophone, il s'ensuit que la musique antique ne fut pour ainsi dire pas instrumentale. Elle le fut cependant un peu. L'antiquité n'a pas, comme le moyen âge, pratiqué le chant non accompagné; mais elle n'a pas ignoré complètement la musique sans paroles, et c'est un instrument, la lyre, que la musique a pris autrefois et garde encore pour emblème.

Les divers instruments antiques peuvent se ramener à deux types modernes. Tous les instruments à cordes (lyres et cithares) étaient de la famille de nos harpes; tous les instruments à vent (αὐλοί) ressemblaient à nos flûtes, hautbois et clarinettes. Harpes imparfaites; clarinettes, hautbois et flûtes primitives. La musique pure n'employait, en fait d'instruments à vent, que les « bois »; les « cuivres » étaient réservés pour le culte religieux et pour la guerre. Quant aux « cordes » elles-mêmes, l'usage et l'effet devaient en être singulièrement restreints : elles ne résonnaient qu' « à vide » et jamais autrement que pincées, tantôt par les doigts et tantôt par le « plectre », lequel était beaucoup moins un archet qu'une sorte de petit grattoir. Nous avons quelque peine à concevoir aujourd'hui cette économie, ou cette indigence. Les instruments à cordes se réduisaient à celui-là seul, la harpe, dont nos maîtres classiques ne se sont pour ainsi dire pas servis : il n'y a pas une note de harpe dans les neuf symphonies de Beethoven. Et les sept ou huit cordes de la lyre, de cette lyre dont la fable et l'histoire même nous ont transmis les miracles, ne donnaient chacune qu'un son! Et ce son unique, le doigt ou le plectre ne pouvait ni le prolonger, ou le « tenir », ni le lier avec un autre son. Ainsi la mélodie, ou plutôt le chant, n'était permis qu'aux instruments à vent. Que la lyre jouât seule, ou qu'elle accompagnât la voix, elle-même ne savait pas chanter : un éternel *pizzicato* était son unique partage. Il n'est pourtant pas impossible qu'elle en ait obtenu d'admirables effets : quelque chose d'analogue peut-être, moins la beauté de l'harmonie,

du développement et du contraste, à certaine reprise du *scherzo* de la symphonie en *ut* mineur, que des *pizzicati* justement font si mystérieuse et si tragique. Ailleurs, dans la célèbre invocation d'Orphée sur le seuil des Enfers : *Laissez-vous toucher par mes pleurs !* qu'y a-t-il donc autre chose qu'une lyre et qu'une voix? Antique par le sujet, par le héros, le drame l'est ici plus que jamais par la musique même. Sur un théâtre grec, c'est presque ainsi qu'Orphée, s'accompagnant de tels arpèges, aurait pu gémir et chanter, et cette possibilité, ou cette vraisemblance, m'a toujours paru donner à la scène de Gluck la convenance suprême qui fait la suprême beauté.

Pour d'aussi modestes instruments, pour ceux-là seuls, les musiciens grecs ne dédaignèrent pourtant pas d'écrire. A défaut de la symphonie, l'antiquité connut le solo et le duo instrumental. L'aulétique surtout (solo pour instrument à vent), importée de Phrygie en Grèce, fit la gloire d'un Olympe et, cent ans plus tard, celle d'un Sacadas d'Argos. Ce dernier en fixa le type et presque le canon dans une composition comparable à la sonate ou au concerto. On l'appelait le nome pythique. La musique y prétendait figurer, d'une manière tout objective, imitative même, le combat d'Apollon et du serpent. Les Grecs aimaient ce sujet fabuleux et symbolique. Depuis, et jusqu'à notre époque, n'est-ce pas encore celui-là, moins concret seulement et, pour ainsi dire, plus intérieur, ou plus idéal, que la musique souvent a chanté? Que représentent, à des degrés inégaux, des opéras comme le *Freischütz*, *Robert le Diable*

et *Tannhäuser?* Au plus haut sommet de notre art, que signifie l'œuvre entier d'un Beethoven, les sonates et les symphonies, sinon cette lutte éternelle, plus âpre et plus tragique en nous-mêmes qu'elle ne le fut jamais entre le monstre et le dieu!

Pour les Grecs, le plus haut intérêt, la plus grande dignité de la musique était dans ce qu'ils ont nommé l'*éthos*. Ils entendaient par ce mot le caractère psychologique ou sentimental, en d'autres termes la moralité de l'art. Chaque rythme, chaque mode et même chaque famille d'instruments possédait un *éthos* particulier, qui n'était que l'expression en quelque sorte privilégiée de tel ou tel ordre de pensées, de sentiments ou de passions. Or, l'*éthos* des instruments à cordes fut de tout temps réputé supérieur à celui des instruments à vent. Les *auloi* demeurèrent toujours un peu des étrangers, ou des barbares ; mais la lyre, l'instrument national et sacré par excellence, était la fille de la Grèce et la servante des dieux. De là, jusque dans le timbre, dans cet élément secondaire de la musique antique, une distinction profonde et jamais effacée. De nombreux textes en témoignent. Westphal écrit de la musique citharodique : « Là se trouvent le calme et la paix, la force et la majesté[1]. » Au contraire, et suivant Aristote, les « instruments à vent ne peuvent engendrer dans l'âme une disposition à la vertu; ils ont plutôt un caractère passionné. Leur usage n'est justifié que dans les circonstances où il s'agit de procurer à l'auditeur une libre

1. Cité par Gevaert : *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité.*

expansion des sentiments qui l'agitent, et non une amélioration intellectuelle ou morale[1] ».

Sans avoir changé tout cela, nous y avons du moins changé quelque chose. Il serait intéressant de rapporter à l'*éthos* instrumental des anciens la psychologie de l'orchestre moderne. On constaterait que la rigueur de l'antithèse antique s'est fort atténuée, et que le temps a multiplié les transactions, les interversions, même entre les deux termes ou les deux facteurs. En d'innombrables rencontres, les maîtres contemporains ont doué de passion les instruments à cordes, et les instruments à vent de noblesse, de grandeur et de sérénité. *Wie Flöten so süss,* « douces comme les flûtes, » dit le pêcheur de Schiller, de voix entendues en rêve. Est-il rien de plus suave, de plus grave aussi, que la flûte introduisant l'Orphée de Gluck dans les Champs Élysées? Le grand musicien liturgique du *Prophète* a demandé certains effets religieux aux notes basses de la flûte. Ces mêmes notes, tenues, répandent un calme mystérieux sur certains paysages du *Songe d'une nuit d'été.* Dans un quintette célèbre, Mozart prête à la clarinette des accents vraiment divins. Weber dans le *Freischütz,* Meyerbeer dans *Robert le Diable* et dans les *Huguenots,* ont fait d'elle ce que Berlioz appelait très bien « un admirable soprano instrumental », interprète élu, pathétique, et chaste pourtant, de l'amour et de l'héroïsme féminin. Il n'est pas jusqu'aux « cuivres », y compris les trombones, que le génie d'un Berlioz n'ait promus

1. Gevaert, *op. cit.*

à d'augustes, à de sacrés offices. Lorsque Faust inquiet et las s'endort sur un lit de roses à la voix de Méphistophélès, les cuivres soutiennent de leurs moelleux accords la berceuse étrangement amie et paternelle. Des instruments à vent, des *auloi*, calment aujourd'hui l'âme, qu'ils auraient agitée violemment et presque enivrée autrefois. Ils disent, au lieu du trouble et de la violence des choses, leur bonté, leur paix infinie, et ne chantent tout bas autour de l'homme qui repose et qui rêve, que la douceur de sa couche, le calme de son sommeil et la beauté de ses songes.

Une évolution inverse a transformé l'*éthos* des instruments à cordes. Dans l'antiquité, les doigts ou le plectre effleuraient seulement les cordes ; celles-ci chantent aujourd'hui sous la pression de l'archet, elles gémissent, elles crient sous sa morsure. Le « quatuor » est devenu l'interprète par excellence non seulement de notre âme sereine, mais de notre âme orageuse et souffrante. Trivial ou sublime, le « tremolo » n'est qu'un effet d'instruments à cordes. Violons, altos, violoncelles, contrebasses même, rien que pour résumer ce que peuvent, isolés ou nombreux, ces quatre instruments, ce qu'ils peuvent par la lenteur ou la vitesse, par la fantaisie ou le style, la douceur ou la violence, il faudrait analyser des centaines de chefs-d'œuvre et reprendre en quelque sorte l'histoire de la musique entière. Au siècle dernier déjà, mais surtout en notre siècle, on peut dire des instruments à cordes qu'ils ont été les grands tragiques. C'est eux, par exemple, qui font pathétique une page fameuse de Beethoven, que le rythme seul ferait calme : l'*alle-*

gretto de la symphonie en *la*. Le rythme en est dactylique (une longue et deux brèves : — ◡◡), et commence par le temps frappé ou posé. Les anciens attribuaient à ce rythme le pouvoir de « calmer d'avance l'esprit[1] ». Il le possède en effet, et dans ce passage de Beethoven il l'exercerait pleinement, s'il n'y était contrarié, dominé même par une influence plus forte, celle des instruments à cordes et à archet, tels que nous les jouons aujourd'hui. Ainsi deux *éthos* se partagent inégalement ce morceau : l'*éthos* instrumental moderne l'emporte sur l'ancien *éthos* rythmique, et dans notre émotion totale, la part de la passion est plus grande que celle du recueillement et de la solennité.

La hiérarchie antique des instruments a donc subi de graves atteintes; mais le principe fondamental : suprématie des instruments à cordes, subsiste toujours. Notre harpe, qui trop souvent efféminé l'orchestre moderne et l'énerve, sait aussi quelquefois l'ennoblir et l'alléger. Il y a des harpes vulgaires et niaisement sentimentales; il y en a d'héroïques, de sacrées et vraiment célestes. Celles-ci possèdent les vertus que les Grecs aimaient dans la cithare et dans la lyre : « une netteté pure et grave et je ne sais quel air de sérénité vraiment virile[2] ». Comme la lyre ou la cithare, ces harpes ne nous donnent pas « l'image brillante ou passionnée des plaisirs, des luttes, des souffrances, qui remplissent la vie, ni le reflet changeant des rêves où se plonge parfois

1. Aristide Quintilien.
2. M. Alfred Croiset, *La Poésie de Pindare et les Lois du lyrisme grec*.

notre joie ou notre mélancolie, mais des impressions sereines et simples, et comme l'écho de cet Olympe où règne une éternelle félicité[1] ». Quant à nos autres instruments à cordes, autrement touchés que ne l'étaient ceux des anciens, le premier rang continue de leur appartenir. Ils demeurent la partie essentielle de l'orchestre et comme son âme elle-même. Leur absence fait dans une « bande » militaire un vide que rien ne saurait combler.

Au contraire, quatre instruments à cordes se suffisent à eux-mêmes. Plus sévère que la symphonie, le quatuor peut n'être pas moins sublime, et ses chefs-d'œuvre sont parmi les plus purs chefs-d'œuvre de la musique pure. Ainsi quelque chose encore subsiste de l'ordre ancien, qui sans doute est éternel, et jusque sur le faîte de nos Opéras, c'est l'Apollon porte-lyre qui reste debout et triomphant.

II

A peine harmonique et très peu instrumentale, la musique des Grecs avait pour éléments essentiels le rythme et la mélodie. Ces deux éléments sont les plus simples et, pour ainsi dire, les plus uns, ne consistant pas dans la combinaison, mais dans la succession. Ils sont aussi les plus naturels et sans doute les plus anciens. Enfin ils sont les plus nécessaires : il est plus facile de concevoir une musique à laquelle ils ont suffi, que d'en imaginer une où ils manqueraient. La

1. M. Alfred Croiset, *op. cit.*

musique antique les a possédés l'un et l'autre dans leur plénitude et leur perfection.

« Gardons-nous, dit l'auteur illustre et regretté de l'*Histoire de la musique de l'antiquité,* gardons-nous de parler légèrement de l'art antique, sous prétexte que l'harmonie y joue un rôle très effacé. En définitive, — et ceci a de quoi nous faire réfléchir, — les seuls monuments musicaux qui jusqu'à présent aient traversé les siècles appartiennent à la mélodie homophone. J'ai, en ce qui me concerne, la ferme conviction que les œuvres de nos grands maîtres résisteront aux vicissitudes des temps ; mais il faut bien reconnaître que l'épreuve est encore à faire. Les merveilleuses créations de Palestrina, le dernier représentant de la polyphonie vocale du moyen âge, n'existent plus que pour les érudits, tandis que les humbles cantilènes de saint Ambroise résonnent encore tous les jours dans nos temples, et sont le seul aliment artistique de milliers de chrétiens. » Depuis que Gevaert écrivait ces lignes, la musique palestrinienne a été rendue, après des siècles d'oubli, à notre admiration[1]. Mais, d'autre part, et depuis quelque vingt-cinq ans, restitué, purifié par le génie bénédictin, voici que le plain-chant ressuscite. Et de l'une et l'autre résurrection, la dernière peut-être n'est pas la moins éclatante. Polyphonie et monodie vocale, de ces deux admirables formes, délaissées ou méconnues,

1. On ne saurait parler de la restauration palestrinienne en France, sans en reporter l'honneur à Charles Bordes, autrefois maître de chapelle de Saint-Gervais et créateur de la *Schola cantorum.*

la plus ancienne paraît ou reparaît la plus belle. J'en eus la preuve un jour, à Solesmes, dans la chapelle des moniales. Elles avaient souhaité de connaître quelques chefs-d'œuvre des maîtres polyphonistes du seizième siècle. Pour les leur faire entendre, la *Schola cantorum* de Charles Bordes prit part aux vêpres et au salut de la Saint-Jean. Sans doute ce fut admirable quand s'éleva le concert des voix entrelacées; mais, de l'autre côté des grilles, quand répondirent les voix unies, alors ce fut plus admirable encore; l'harmonie, le contrepoint, furent oubliés, et la pure mélodie triompha.

Gevaert avait raison : ne parlons pas légèrement de la mélodie. Elle est une grande partie, la plus grande peut être de la musique; elle en est quelquefois le tout. Le chant populaire, comme le plain-chant, n'est que mélodie. La mélodie est la forme nécessaire et suffisante de la musique, lorsque celle-ci ne fait pour ainsi dire pas fonction d'art, mais de vie, de la vie la plus naturelle, la plus simple et, comme aurait dit Wagner, la plus purement humaine. Quelle part n'a-t-elle pas, et quelle gloire, jusque dans les chefs-d'œuvre de l'art le plus complexe! N'est-elle pas le germe de la polyphonie elle-même, d'une fugue de Bach aussi bien que d'une symphonie de Beethoven, voire d'un drame symphonique wagnérien! Il y a plus, et Wagner, le Wagner de *Tristan,* a par deux fois reconnu la puissance, adoré la beauté de la mélodie à découvert, de la pure mélodie. Au début du premier acte, la voix d'un matelot chante seule parmi les voiles. Au commencement du dernier acte, lorsque Tristan qui se meurt est couché sur la

haute terrasse d'où l'on découvre la mer, il entend gémir le chalumeau, seul aussi, d'un berger. Et dans le cours de l'ouvrage, quoi que le génie polyphonique et symphonique de Wagner fasse de ces deux thèmes, il n'en fait rien de plus émouvant qu'eux-mêmes. De quelques draperies, de quelques ornements qu'il la revête et la pare, la mélodie nue demeure peut-être encore plus belle que tous les vêtements et toutes les parures. *Die alte Weise!* soupire Tristan, et la mélancolie, la détresse de ce soupir est ineffable. *Die alte Weise!* Pour Tristan, ce n'est que le chant de son enfance. Pour nous, pour nous tous, c'est le chant de l'humanité même, alors qu'elle était enfant. *Die alte Weise!* c'est la mélodie pure, c'est le mode ancien, le vieux mode de l'âme primitive, le seul suivant lequel, pendant les siècles antiques, toute joie et toute douleur ait chanté.

La mélodie grecque avait sur la nôtre de précieux avantages. Non seulement elle pouvait tout ce que peut encore notre mélodie, mais elle disposait de ressources que celle-ci a perdues. D'abord, elle admettait trois « genres », tandis que nous n'en pratiquons et je dirai même que nous n'en comprenons plus que deux. Notre mélodie ne procède que par tons (genre diatonique), ou bien (genre chromatique) par demi-tons. La mélodie grecque partageait le demi-ton lui-même en deux intervalles égaux, et cet emploi du quart de ton constituait le genre enharmonique. Notre esprit a quelque peine à le concevoir; notre voix en aurait plus encore à le réaliser. Chez les anciens eux-mêmes, l'intonation du quart de ton passait pour très difficile. En ce qui touche

l'*éthos* des deux premiers genres, le sentiment des Grecs est confirmé par le nôtre. Pour nous ainsi que pour eux, le diatonique est « nerveux, mâle, grave et austère ; c'est le genre le plus simple et le plus naturel, accessible à tout le monde, même aux ignorants[1] ». Le genre chromatique aussi nous paraît bien, comme aux Hellènes, « celui qui exprime le mieux la douleur ». Mais l'enharmonique nous déconcerte ou plutôt nous échappe. Difficilement perceptible par notre oreille, il semble en outre que notre sensibilité ne le tolérerait pas. Elle proteste et se révolte déjà contre l'abus, je ne dirai pas criant, mais gémissant, que les contemporains, Wagner surtout, ont fait du chromatisme. Ces modernes ont pour eux l'exemple et l'autorité des anciens. Le premier des deux hymnes delphiques contient une longue reprise dont le chromatique n'a jamais été surpassé. Si nous le supportons avec difficulté, l'enharmonique nous causerait un bien autre malaise. C'est ici, comme dit à peu près Pascal, que non pas même un degré, mais un demi-degré décide de la beauté. Ce demi-degré, qui nous effraye, les Grecs le franchissaient en se jouant. Leur esprit et leur oreille saisissaient entre les choses des rapports ou des intervalles que nous ne savons plus apprécier. Il leur plaisait que ces rapports ou ces intervalles fussent étroits. Dans une mélodie comme dans un raisonnement ou dans la silhouette d'un édifice, l'interruption ou l'accident leur faisait horreur, la continuité les charmait ; une continuité souple, un fil léger, tendu

1. Aristoxène (cité par Gevaert).

sans raideur. De même que certaines courbes infléchissaient insensiblement le profil de leurs temples, le chromatique et l'enharmonique atténuaient la rectitude de leurs mélodies, et pour flatter leur génie délicat, les sons, comme les idées ou les lignes, « se transformaient les uns dans les autres par des nuances aussi indiscernables que celles du cou de la colombe[1] ».

Pline a rapporté « qu'Apelles, étant venu voir Protogène, ne voulut pas dire son nom, prit un pinceau et traça sur un panneau préparé une mince ligne sinueuse. Protogène, de retour, ayant vu ce trait, s'écria qu'il était certainement d'Apelles ; puis, reprenant l'esquisse, il conduisit à l'entour une ligne plus déliée et plus ténue, et ordonna de la montrer à l'étranger. Apelles revint et, honteux qu'un autre eût mieux fait, coupa les deux premiers contours par une troisième ligne dont la finesse surpassait tout ». C'est ainsi, par la délicatesse et la ténuité de la ligne, que la mélodie antique surpassait la nôtre. Un chant enharmonique ne nous paraîtrait incertain et vague, aujourd'hui, que faute d'un sens et d'un esprit assez subtil pour le percevoir et le comprendre. Nous avons perdu plus d'un secret divin : entre autres celui du « genre » que les Grecs avaient défini « le genre par excellence, le plus distingué, le mieux ordonné, le plus exact, accessible seulement aux artistes les plus éminents[2] ». Il offrait, en tout cas, au génie mélodique un très vaste, un très riche domaine,

1. Renan.
2. Gevaert.

et nous aurions mauvaise grâce à le décrier parce que nous ne le possédons plus.

Un autre privilège, encore plus restreint aujourd'hui, de la mélodie hellénique, consistait dans la pluralité des modes. Le mode — pour les anciens comme pour nous — est « le système des intervalles compris entre le son final et les autres sons employés dans la mélodie, indépendamment du degré absolu d'acuité et de gravité de tous les sons[1] ». Or les modes, qui ne sont plus que deux : le majeur et le mineur, étaient jadis au nombre de sept. La musique moderne « n'opère le repos fin a que sur deux degrés de l'échelle type : *ut* et *la*... Dans la musique des anciens, au contraire, la terminaison mélodique peut tomber sur chacun des sons de la série diatonique, et c'est précisément ce repos final sur un son déterminé qui distingue les modes les uns des autres[2]. » Ainsi, par une mystérieuse conformité, le dernier moment décide en quelque sorte de l'être sonore qu'est la mélodie, comme il fait des êtres vivants, des êtres moraux que nous sommes, et s'il ne faut, suivant le mot de Sophocle, appeler nul homme heureux avant sa mort, on ne saurait non plus, avant qu'elle ne s'achève, définir le caractère, l'expression et la personnalité d'une mélodie.

Le mode est l'une des parties de la musique antique où l'*éthos* avait le plus d'importance. Autant que les instruments divers, les divers systèmes d'intervalles affectaient diversement l'esprit et l'âme des anciens. Au

1. Gevaert.
2. *Id.*

point de vue de l'*éthos* modal, comme de l'*éthos* instrumental, on pourrait signaler entre le sentiment grec et le nôtre des analogies et des contrariétés. Quelques-unes des finales que les Grecs employaient couramment se retrouvent par exception dans la musique moderne. Un *lied* célèbre de Schubert conclut sur la dominante, et, bien que très atténuée par une harmonie fondée sur la tonique, cette conclusion nous surprend et nous laisse incertains. Nous disons volontiers des chants qui finissent ainsi, qu'ils ne finissent pas. « Aucune terminaison autre que celle de la tonique ne saurait exprimer l'énergie active, la force consciente d'elle-même. Cette terminaison a envahi graduellement la mélodie occidentale. Aristote dirait de notre musique qu'elle est dominée presque exclusivement par le caractère actif. L'accent élégiaque de la terminaison sur la médiante est ressenti non moins spontanément par notre sens musical. Le caractère passif et indéterminé de la terminaison de dominante nous frappe également, mais sans nous charmer beaucoup. Il exprime un parfait équilibre de l'âme, état sentimental que l'esthétique ancienne considère comme se rapprochant le plus de l'idéal, mais dont s'inspire difficilement le génie chrétien moderne [1]. » Conformes sur quelques points de l'*éthos* modal, le goût ancien et le nôtre ne s'accordent pas sur tous. L'antinomie la plus profonde, et qui fait oublier les analogies particulières, consiste en ce que Gevaert a très bien défini l'interversion des rapports entre le majeur et le

1. Gevaert

mineur. Dans la musique moderne, le mode majeur domine ; au contraire, le mode favori de la Grèce, le plus purement grec, était le dorien, lequel est notre mineur, sauf la note sensible évitée. C'est le mode du *Dies iræ ;* c'est également celui des deux premières mesures de la chanson de la Marguerite de Gounod : *Il était un roi de Thulé.* Et non seulement ce mode, à peu près — à très peu près — mineur, était le plus répandu, mais il était aussi par excellence le mode « viril, grandiose et même joyeux[1] ». Ici, pour le coup, nous cessons de comprendre, ou plutôt nous cesserions, si nous ne nous souvenions, avec Gevaert et d'après lui, d'abord que le majeur antique « a des particularités harmoniques qui lui donnent une couleur distincte du nôtre, et que, d'un autre côté, le mineur moderne n'a revêtu son caractère plaintif et pathétique qu'en devenant partiellement chromatique ».

Et puis, et surtout, la question qui nous occupe en ce moment est beaucoup moins le caractère expressif des modes que leur existence même et leur variété. Ce que nous voulions rappeler seulement, à l'avantage et comme à l'honneur de l'antique mélodie, c'est que, grâce à la pluralité soit des genres, soit des modes, elle pouvait en quelque sorte se teindre de plus de couleurs ou parler plus de langues que la nôtre. Pour être spécial à la mélodie, ce surcroît d'expression et de beauté n'en profitait pas moins à la musique entière. Il représentait pour elle un trésor différent, plutôt qu'inégal à celui

1. Gevaert.

qu'elle a conquis par le progrès moderne de la polyphonie et de l'instrumentation. Alors le génie de la musique était autre ; il n'était peut-être pas moindre. Tout ce que peut la mélodie, la mélodie le faisait alors. Depuis, nous avons répudié quelques-uns de ses dons ; nous ne la comprenons plus, nous ne l'aimons plus tout entière.

III

Hélas ! avec toutes ses vertus, cette mélodie a péri, et nous ne pouvons guère l'imaginer autrement que d'après ses restes, ou ses reliques. Plus heureux, et sauvé par la poésie, le second élément de la musique antique, le rythme, est parvenu jusqu'à nous. Je dis le second élément. Mais ne serait-ce pas le premier ? On peut douter si, dans la constitution, dans l'être même de la musique, et surtout de la musique grecque, la prédominance appartient au rythme ou à la mélodie. Gevaert incline à croire que « le rythme est un élément plus persistant, dans les chants des divers peuples, que les formes mélodiques, et qu'il pousse ses racines jusqu'au plus profond du sentiment national ». En tout cas, c'est par le rythme presque seul que nous jugeons de la musique antique. On rencontre plus d'une fois, dans l'ouvrage de Gevaert, l'étude exclusivement rythmique de certains fragments, et cette connaissance exacte du rythme supplée si bien à l'ignorance du reste, qu'elle finit par nous donner l'impression — ou l'illusion — d'une analyse complète, où rien de ce qui constitue la musique et rien de ce qu'elle exprime ne serait omis. Gevaert écrit quelque

part des grandes compositions musicales de l'antiquité : « Leur contour mélodique seul nous demeure inconnu. » Excusez du peu ! se serait écrié cet enragé mélodiste de Rossini. Avouons que c'est beaucoup, et que, par le rythme seul, nous sommes loin de tout savoir de la musique antique. Mais par la seule mélodie, sans le rythme, nous en saurions peut-être moins encore. Prenons, dans la musique moderne, une œuvre qui ne soit guère autre chose, comme les œuvres de l'antiquité, que mélodie et rythme : par exemple, la *Marseillaise*. Retirons-en tour à tour chacun des deux éléments, et ne gardons, avec les paroles bien entendu, que l'autre. Lequel, demeuré seul, sera le plus efficace ? Lequel nous donnera le mieux une idée, incomplète sans doute et comme amputée, mais une idée enfin de la *Marseillaise ?* La mélodie sans le rythme est une série de sons, et, dans la musique, il est certain que le son a quelque importance. Mais sera-ce vraiment de la musique ? Que nous diront ces notes successives, qui seront dans l'espace, puisque nous en percevrons les hauteurs différentes, mais qui ne seront pas dans le temps, car nous ne saurons pas comment le temps est divisé par elles ? Au contraire, que la mélodie soit perdue et que le rythme nous reste, il semble bien que la perte sera moindre et le résidu plus précieux. Battue sur un tambour, que dis-je, frappée avec le pied sur le sol, en d'autres termes, exclusiment rythmique, la *Marseillaise* sera plus musicale, plus elle-même, que chantée, sans rythme, par un instrument ou par une voix. Ainsi l'ordre des notes dans la durée importe peut-être plus encore

que leur ordre dans l'espace, et nous ne devons pas trop nous plaindre si, des deux facteurs principaux de la musique antique, nous avons sauvé le plus utile à notre science ou du moins à nos inductions.

Les Grecs l'estimaient le plus nécessaire à la beauté. Le rythme servait de loi commune et de lien aux trois arts « pratiques » ou « musiques », ceux qui se réalisent dans la durée par le mouvement, et qui sont la poésie, la musique et la danse. « Trois choses, dit Aristoxène, sont aptes à recevoir le rythme : la parole, le son et les mouvements du corps. » Le rythme était, dans l'antiquité, le principe mâle, et commandait à la mélodie, principe féminin. Aristoxène encore constate avec regret, et comme un signe de décadence, que « les musiciens d'autrefois étaient amoureux des rythmes, tandis que ceux d'aujourd'hui le sont des mélodies ». L'importance du rythme et le développement de la rythmopée chez les Hellènes s'explique par ce fait unique et capital, que la langue, et par conséquent la poésie grecque, avait pour principe métrique non pas, comme nos langues modernes, l'accent, mais la quantité. En d'autres termes, — employés, ou peu s'en faut, par Gevaert, — ce n'était pas l'intensité, mais la durée des syllabes qui servait de point de départ et de règle à la mesure. Or, comme la musique se conformait exactement à cette division de la durée par la poésie, le texte conservé de la poésie nous a conservé en même temps le rythme de la musique, tout seul, mais tout entier. « Le squelette rythmique indique avec précision la mesure et ses divisions, la coupe des membres et des

périodes, la structure de la strophe et du chant entier; d'autre part, le texte permet d'entrevoir le mouvement et le caractère de la mélopée. Seul le dessin mélodique nous manque; perte immense à la vérité, et irréparable, mais qui, néanmoins, ne nous laisse pas dans une détresse absolue, car le *schéma* garde au moins un pâle reflet de la mélodie qui l'a illuminé[1]. »

On comprend que le principe de la division par longues et brèves, ce principe en quelque sorte quantitatif, ait engendré un système métrique d'une inépuisable richesse. « Ce principe paraît avoir eu sur les destinées de l'art antique une influence aussi décisive que celui de l'harmonie simultanée sur le développement de la musique occidentale[2]. » Aujourd'hui, quand nous regardons un orchestre, ou seulement une partition, à voir tous ces instruments réunis, ces innombrables portées superposées, il semble que la musique moderne soit dans l'espace un véritable monde. La musique antique en était un dans le temps; réduite à deux lignes écrites, et très souvent à une seule, elle se développait et se décomposait à l'infini dans la durée. Gevaert, M. Croiset, dans son bel ouvrage sur *la Poésie de Pindare et les Lois du lyrisme grec*, ont tracé le tableau complet de cet organisme énorme et délicat. C'est chez eux qu'il faut étudier, c'est par eux qu'on peut comprendre les lois de relations et de proportions qui faisaient d'un chœur d'Eschyle ou de Sophocle, d'une

1. Gevaert.
2. *Id.*

ode de Simonide ou de Pindare, une harmonieuse et vivante hiérarchie.

Les Grecs admettaient trois rapports rythmiques fondamentaux : le rapport d'égalité (une longue et deux brèves), le rapport de deux à un (une longue et une brève), le rapport de un et demi à un, ou de deux à trois (une longue et trois brèves). Le premier constituait le genre dactylique (mesure à deux temps); le second, le genre ïambique (mesure à trois temps), et le dernier (mesure à cinq temps) le genre péonien. Il va sans dire que ces rythmes avaient, comme les modes, chacun son *éthos* particulier, auquel souscrirait ou non, suivant les cas, le sentiment contemporain. « C'est dans la sphère des sentiments élevés, prenant leur source dans la conscience morale de l'individu, — religion, héroïsme, souffrance noblement endurée, — que se meuvent les rythmes binaires. Parmi eux, le dactyle a un *éthos* sévère, grandiose, et d'une haute portée idéale. Il accompagne la marche des dieux, évoque l'image d'un passé lointain, mystérieux, et proclame les arrêts inflexibles du destin[1]. » Un morceau fameux, que nous avons déjà pris comme exemple, l'*Allegretto* de la symphonie en *la*, est écrit suivant le rythme dactylique. Enlevons-lui par la pensée le caractère pathétique que lui donnent les instruments à archet, et nous reconnaîtrons que son *éthos* rythmique seul n'est pas très éloigné de celui qu'avec Gevaert nous venons de définir. « L'ïambe a plus de vivacité et de chaleur. »

1. Gevaert.

C'est le rythme du premier morceau de la symphonie *Héroïque*. Très employé par les Grecs, le rythme quinaire ou péonien se rencontre plus rarement aujourd'hui. Il se prêtait jadis, « par son inégalité et son manque d'équilibre, à exprimer des sentiments extrêmes, mais toujours fougueux et impétueux[1] ». La péroraison de la cavatine de la *Dame blanche : Viens, gentille dame!* la chanson à deux voix de Magali dans *Mireille*, sont rythmées l'une et l'autre à cinq temps. Et sans doute leur *éthos* commun ne va pas jusqu'à la violence, ni même jusqu'à l'impétuosité et à la fougue. Il n'en est pas moins vrai que la mesure à cinq temps anime et, si j'ose dire, bouscule ici avec quelque vivacité la musique, ordinairement plus paisible, de Boïeldieu, de même que, « par son inégalité et son manque d'équilibre », elle donne très heureusement à la mélodie de Gounod quelque chose d'incertain, qui se dérobe et fuit.

Dactyle, ïambe et péon, ces trois rythmes étaient en quelque sorte renversables, c'est-à-dire que l'ordre du temps fort et du temps faible y pouvait être interverti. Le rythme inverse du dactyle était l'anapeste (deux brèves et une longue); celui de l'ïambe, composé d'une brève et d'une longue, s'appelait le trochée. Et naturellement ces variantes rythmiques entraînaient des changements d'*éthos* correspondants. « Parmi les rythmes, dit Aristide Quintilien, les plus tranquilles sont ceux qui, en commençant par le temps frappé, calment d'a-

1. Gevaert.

vance l'esprit; ceux qui donnent à la mélodie comme point de départ un temps levé, expriment plus d'agitation. » Ancienne ou moderne, toute musique atteste cette loi. Une différence d'attaque ou d'*ictus* crée une différence morale entre le début de la *Marseillaise* et celui de la symphonie *Héroïque*. Héroïques tous deux, ils ne le sont pas de la même manière : le temps frappé, ou posé, fait la phrase de Beethoven plus contenue et comme plus maîtresse de soi; c'est le temps levé qui imprime à la *Marseillaise* le premier élan de sa véhémence et de sa fureur. Anapestes ou dactyles, ïambes ou trochées, tous ces types divers, qu'on appelait des « pieds », n'étaient que les éléments premiers de la rythmopée antique. Le développement du génie poétique et musical de la Grèce a consisté dans la combinaison de ces unités fondamentales, dans la création entre elles de rapports dont nous pouvons à peine imaginer le nombre, la logique et l'ingéniosité. Les pieds commençaient par former des mesures, des membres, qui se groupaient ensuite en périodes. Celles-ci « entraient à leur tour dans des organismes plus vastes, — strophes, systèmes ou *commata*, — qui eux-mêmes ne formaient que les subdivisions de la composition entière, du *canticum*, l'unité poétique dans laquelle venaient s'absorber en dernier lieu tous les éléments précédemment énumérés[1] ». Il est bon de contempler, dans l'ouvrage de Gevaert, le tableau rythmique d'une tragédie ou d'une comédie grecque : l'*Alceste* d'Euri-

1. Gevaert.

pide ou les *Nuées* d'Aristophane. Il faut étudier, avec M. Croiset, l'anatomie détaillée d'une ode de Pindare, pour comprendre ou du moins soupçonner ce que fut, en tant que rythme et par le rythme, la musique de la Grèce. De même que l'architecture dans l'espace, la musique alors construisait dans la durée les plus admirables édifices. Et ceux-ci, comme toute création du génie grec, offraient les deux caractères, possédaient la double perfection de l'ordre et de la liberté. « Une grande strophe de Pindare, écrit M. Croiset, — et nous devons entendre de la musique ce qu'il dit de la poésie, — une grande strophe de Pindare forme un ensemble très compliqué.

« D'abord elle comprend un grand nombre de membres : elle en a souvent plus de dix et quelquefois plus de quinze. Puis les membres peuvent être assez différents les uns des autres; ils sont inégaux en étendue et diversement constitués quant à la prosodie. Ce n'est pas tout encore : leur diversité est savamment réglée. Entre le membre et la strophe, il y a plusieurs sortes de groupes intermédiaires, parmi lesquels ils se distribuent suivant des lois longtemps oubliées, mais qui peu à peu sortent des ténèbres et que nous commençons à entrevoir. Il y a d'abord ce qu'on peut appeler des vers lyriques, bien plus souples que les vers de la poésie ordinaire, bien plus variés par leur étendue et leur composition. Tandis que le vers ordinaire comprend toujours deux membres, le vers lyrique en comprend de un à six; tandis que le vers ordinaire n'associe que des membres ou égaux ou de formes à peu près sem-

blables, le vers lyrique en réunit de très inégaux et de très différents...

« Mais ce n'est là encore qu'un premier degré d'organisation, pour ainsi dire. Ces vers lyriques sont très inégaux et très divers, et, si l'on se borne à les considérer les uns après les autres, on ne voit pas bien quel principe, quelle harmonie gouverne l'arrangement des membres dans la strophe. M. H. Schmidt a essayé d'aller beaucoup plus loin. Il a eu l'idée de mesurer exactement l'étendue proportionnelle de tous les membres d'une strophe. Il s'est alors aperçu que les nombres par lesquels se trouvait représentée l'étendue de chaque membre, bien loin de se suivre au hasard, formaient une suite de groupes systématiquement organisés dont l'ensemble constituait la strophe. Ces groupes étaient plus vastes que les vers lyriques. Ils ne les détruisaient pas ; mais ils se superposaient à eux, et introduisaient dans la strophe un élément de régularité harmonieuse que les vers seuls n'offraient pas encore. Rien d'ailleurs de plus varié que le dessin de chacun de ces groupes ou périodes. Tantôt deux étendues égales se faisaient équilibre ; tantôt une troisième les séparait, ou les précédait, ou les suivait; d'autres fois encore, des étendues inégales s'entrelaçaient diversement, mais de telle sorte qu'il était toujours aisé de saisir la symétrie de ces figures. »

Cette symétrie n'allait pas jusqu'à la rigueur. D'abord la rythmique grecque admettait certaines durées irrégulières, ou *irrationnelles,* c'est-à-dire « qui ne peuvent s'exprimer que par des fractions du temps

premier[1] ». En outre, « si l'on compare entre elles, au point de vue du détail métrique, les odes de Pindare, on s'aperçoit qu'il n'y en a pas deux qui soient tout à fait semblables[2]. » Enfin, il ne faut pas non plus vouloir retrouver à tout prix dans les développements de la mélodie grecque cette forme *carrée* qui est ordinaire dans la musique moderne. Le groupement mélodique des mesures quatre par quatre nous est devenu si familier que nous inclinons parfois à le considérer comme nécessaire. Il n'en est rien pourtant, et les Grecs certainement ne l'ont pas connu[3]. »

Mais ils n'ont pas connu davantage le flottement éternel de notre rythme contemporain. « Ce qu'on appelle aujourd'hui mélodie continue était tout à fait étranger à leurs habitudes. Il y a aujourd'hui des œuvres musicales très savantes et très belles, dans lesquelles le rythme n'est guère pour ainsi dire qu'un cadre abstrait où le génie du musicien répand librement des mélodies souples et ondoyantes. La Grèce antique n'avait que des rythmes nets et bien marqués, des rythmes de danse, comme on dit maintenant[4]. » Rythmes d'autant plus marqués, qu'ils ne l'étaient pas comme à présent avec le bras, avec « cette main qui par les airs chemine », mais avec le pied frappant le sol et quelquefois même chaussé d'un brodequin de bois. La mesure était alors véritablement « battue ». Et si riche,

1. Gevaert.
2. M. Croiset, *op. cit.*
3. *Id., ibid.*
4. *Id., ibid.*

si compliquée même que fût l'économie d'une œuvre rythmique, elle demeurait toujours réductible à des éléments uniformes, ordonnés par des principes fermes et réguliers. Encore une fois, les contours du rythme se dessinaient aussi nettement dans la durée que ceux de l'architecture dans l'espace ; ils y décrivaient des figures aussi précises, je dirais presque aussi plastiques, dont rien n'échappait à l'esprit, ni ne le dépassait.

On peut soutenir que le rythme ainsi compris, ainsi organisé, n'existe plus aujourd'hui. Quand nous disons « aujourd'hui », c'est environ et seulement depuis un demi-siècle que nous voulons dire. Par une rencontre ou plutôt une suite extraordinaire, la même discipline rythmique à laquelle furent soumises autrefois la poésie et la musique étroitement liées, paraît avoir régi, durant une période assez longue et très glorieuse, la musique séparée de la poésie. La survivance du rythme grec dans la musique appelée classique, tel est l'objet d'une doctrine célèbre, établie en Allemagne par Westphal. Après avoir subi le contrôle et obtenu l'adhésion de musiciens éminents, cette doctrine nous a été récemment exposée — réduite sur quelques points, mais approuvée en somme — par un philologue et psychologue musical, M. Combarieu. Quelques-unes des formes imaginées par les lyriques grecs, après avoir été imitées avec plus ou moins d'adresse par les poètes latins, reparaissent, comme une seconde invention originale, chez les maîtres de la musique moderne ; mais, avec Beethoven (dernière manière), avec Schumann, avec Wagner surtout, qui leur a donné le coup de

grâce, elles s'altèrent, se brisent, finissent par n'être plus employées que comme exception. » A l'appui de cette thèse, M. Combarieu cite quelques axiomes très caractéristiques, énumérés par Westphal dans sa *Théorie générale du rythme depuis J.-S. Bach :*

« Dans la musique des anciens et dans celle des modernes, le rythme est un, et Aristoxène est son plus grand théoricien.

« L'allegro de la sonate de Beethoven pour piano (n° 1) se compose d'une strophe, d'une antistrophe et d'une épode à deux parties... Les ressemblances de l'une à l'autre (de la strophe de Beethoven à la strophe de Pindare) sont aussi étroites que possible... et, si nous ne savions que Beethoven a écrit cette œuvre en 1796, on ne serait pas éloigné de croire que le compositeur a eu connaissance de l'édition de Pindare donnée par Boeckh en 1811-1821.

« Celui qui connaît le trimètre ïambique des poètes grecs (mesure inégale à dix-huit temps d'Aristoxène) et son emploi dans les strophes ïambiques d'Eschyle, où il est associé au dimètre ïambique (mesure à douze temps d'Aristoxène), celui-là verra clairement, après quelque travail, que la fugue en *ut* dièse mineur de J.-S. Bach est comme un miroir où se reflète la strophe ïambique d'Eschyle.

« Que savait Bach de la poésie grecque ? Assurément, il n'a connu ni Eschyle ni Sophocle... S'il a reproduit les mêmes formes que les Grecs, c'est en suivant son instinct, et par un sentiment inné de l'ordre et de la beauté rythmique ; il s'est élevé à ces créations rythmi-

ques spontanément et librement, comme les poètes-compositeurs eux-mêmes de l'antiquité, chez lesquels nous trouvons le même *génie* que chez lui. »

Avec plus de réserve que Westphal, son commentateur, qui se fait quelquefois son correcteur, cherche e trouve cependant comme lui, entre la musique classique et la poésie grecque, des analogies qui vont souvent jusqu'à l'identité. Il analyse et, pour ainsi dire, il découpe en strophes, périodes, membres et pieds, une fugue de Bach ou une sonate de Beethoven, aussi sûrement, aussi nettement qu'une ode de Pindare. Sans démontrer d'après M. Combarieu ou sans discuter avec lui la réalité de ces correspondances profondes, il est permis d'y réfléchir et d'en signaler, à plusieurs points de vue, le très sérieux intérêt. Et d'abord, point n'est besoin d'être familier avec le trochée, l'anapeste ou le trimètre ïambique, pour constater qu'en un siècle et demi l'évolution du rythme s'est réduite en quelque sorte à son abolition. L'histoire du rythme offre un *saltus* ou plutôt une cassure très nette, et cela justement à l'endroit où M. Combarieu l'a signalée. Il suffit, pour la reconnaître et la sentir, de comparer l'un des premiers quatuors de Beethoven avec un des derniers, un air de Mozart avec un *lied* de Schumann, ou mieux encore une fugue du *Clavecin bien tempéré* avec une page de *Tristan et Yseult.* De ces divers chefs-d'œuvre, les uns partagent le temps avec exactitude, presque avec rigueur ; les autres le mesurent à peine, et, mollement, j'allais dire lâchement, ils le laissent passer. La musique a perdu le secret ou le goût des hiérarchies très

organisées dans la durée. Elle a fait de plus en plus sienne la fameuse devise : τὰ πάντα ῥέει. Et sans doute le terme même de rythme vient de ῥέειν, *s'écouler*. Mais la musique autrefois se piquait de régler cet universel et perpétuel écoulement; elle se flatte aujourd'hui de le rendre insensible.

Survivance, puis disparition des rythmes antiques dans l'art contemporain, il est intéressant de constater ce double phénomène, et cela pour plusieurs raisons qu'a fort bien vues M. Combarieu. D'abord il ne saurait être indifférent pour l'histoire générale de l'esprit humain, pour l'unité de cette histoire, qu'à deux mille années de distance, des lois identiques aient régi et pour ainsi dire conditionné des génies aussi éloignés et divers que ceux d'un Eschyle et d'un Bach, d'un Beethoven et d'un Pindare. Si, de plus, on peut limiter à la période dite classique la présence dans la musique moderne de la rythmopée antique, on apporte un nouvel élément très considérable à l'histoire de l'esprit classique en musique et à la définition même de cet esprit.

La désorganisation du rythme est un signe très apparent que cet esprit se retire de nous. « Aujourd'hui, comme dit M. Combarieu, certains compositeurs montrent une tendance manifeste à supprimer le rythme, autant qu'il est possible. Ils ne s'affranchissent pas de certaines lois, qui sont générales, comme celles de la respiration, mais ils ne négligent rien de ce qui dépend d'eux pour rompre la régularité des formes, pour rendre le style indéfini. Le créateur de cette nouvelle manière

est Richard Wagner. » Rien de plus juste. Wagner, en plus d'un endroit, est le représentant le plus illustre et le plus génial de la musique qu'on pourrait appeler arythmique. Or, une telle musique étant la plus opposée qui se puisse concevoir à celle des Grecs, où le rythme tenait la première place, il en résulte qu'à ce point de vue du moins le maître de Bayreuth apparaît beaucoup moins que d'autres ne le prétendent et qu'il ne le croyait lui-même, comme le disciple des anciens.

Mais voici quelque chose de plus singulier et qui va beaucoup plus loin. Se pourrait-il que cet effacement et pour ainsi dire cet évanouissement du rythme fût pour la musique non pas une perte, mais au contraire un gain, un progrès vers l'idéal ou l'absolu? « Le rythme, écrit M. Combarieu, est l'œuvre d'une intelligence artistique encore rudimentaire, qui, trop faible pour saisir les choses dans leur continuité et leur plénitude, les réduit à des proportions moyennes, les morcelle pour les mieux comprendre, en répète certaines parties pour que la mémoire ait plus de prise sur elles, introduit en un mot dans le langage qui les exprime des rapports artificiels... L'intelligence suprême ne pense pas le monde sous une forme rythmique, puisque le temps n'existe pas pour elle, et que le rythme est la division du temps. » Soit, mais alors je me demande avec intérêt, que dis-je, avec une sorte d'angoisse métaphysique, ce qu'il resterait de la musique, — cet art qui n'existe que subsidiairement dans l'espace, — le jour où il se comporterait comme n'existant plus dans

le temps. Et si j'ai quelque peine à le comprendre, il ne me déplaît pas d'y réfléchir ou d'y rêver.

Les Grecs n'y rêvèrent jamais. Ils mirent tout leur génie à constituer, à développer la musique dans le temps, plutôt qu'à l'en abstraire. Plus sages que nous, ils étaient moins impatients de ces grandes lois métaphysiques que Renan rappelait aux artistes, en leur conseillant de ne les point braver. « L'art, disait-il, se perdrait dans le vague et dans l'insaisissable, le jour où il aurait la prétention d'être infini dans ses formes comme il l'est dans ses conceptions. » Poètes ou musiciens, amoureux de la mélodie et du rythme, les Grecs ont toujours pensé ainsi.

IV

C'est par le rythme, c'est en lui, que se consommait l'union de la musique avec la poésie et avec la danse. Et cette union fut plus constante et plus étroite alors qu'elle ne l'est aujourd'hui.

Entre la poésie et la musique, il est certain que l'ordre antique ne s'est pas seulement altéré, mais renversé. « Chez nous, écrit Gevaert, la musique absorbe en grande partie l'intérêt littéraire de la composition. Il en était tout différemment chez les anciens. Pour eux, le contenu poétique du morceau a une prépondérance marquée sur la mélodie et l'harmonie. A parler avec Aristote, la musique n'est qu'un assaisonnement de la poésie. » Et Pratinas de Phlionte, l'un des fondateurs de la scène athénienne, avait dit : « La voix a été insti-

tuée reine par les Piérides. » La voix, et par conséquent la parole. Même en musique, il est vrai qu'au commencement était le Verbe, et durant toute l'antiquité le Verbe a été Dieu. Quelques notes de lyre ou de flûte, voilà les premières gouttes, très pures, mais très rares, de ce que, vingt siècles plus tard, Wagner devait appeler le torrent de la symphonie. On peut dire de la musique instrumentale qu'elle est un mode ou un monde de l'âme, que les Grecs ont à peine connu.

Mais la musique chantée elle-même avait avec la poésie une relation que le génie moderne a radicalement intervertie. Si, comme l'a dit le vieux poète, la voix — entendez la parole ou la poésie — était reine, c'est qu'une grande partie, la plus grande partie de la musique antique, le rythme, était, nous l'avons vu, contenue dans la parole même. Supposons que la musique d'un vers moderne vienne à périr, la poésie n'en sauvera rien. Du premiers vers de la *Marseillaise : Allons, enfants de la patrie!* pas le moindre élément musical ne survivra. Au contraire, dans le texte seul du fameux vers de Tyrtée : Ἄγετ' ὦ Σπάρτας ἔνοπλοι ! quelque chose de la musique, le rythme, s'est conservé, et l'on sait que, par une rencontre frappante, ce rythme est justement celui de la *Marseillaise*. Ainsi les Grecs ne mettaient pas, à proprement parler, leur poésie en musique; mais, au contraire, ils dégageaient en quelque sorte la musique d'une poésie où elle était enfermée et latente, d'une poésie qui, beaucoup plus que la nôtre, était déjà de la musique.

La matière même de cette musique n'était guère plus

considérable que celle de la poésie. La musique alors était à peine plus de bruit, plus de son que la parole. Voilà le rapport, ou la proportion, que la musique a rompue en se développant, et son histoire à travers les siècles n'est que l'histoire de cette rupture. Tandis que la parole demeurait à peu près semblable et égale à elle-même, la musique n'a cessé d'accroître et de varier ses ressources. Elle s'est constituée en un système de plus en plus ingénieux et fort. L'évolution musicale a pu, comme toute autre, subir certaines régressions passagères; en somme, elle s'est faite et se poursuit encore aujourd'hui dans le sens que nous indiquons. Comme la mélodie antique, avec laquelle il a des analogies, le plain-chant fut non seulement l'allié, mais le serviteur de la poésie ou de la parole. Autant que la musique grecque, et même encore davantage, le plain-chant, n'étant jamais accompagné, représente un minimum de musique au-dessous duquel on ne peut imaginer que la parole toute nue. Mais, avec le temps, la musique pure prend conscience d'elle-même et s'organise. « On s'aperçoit que les parties de certaines mélodies peuvent se servir mutuellement d'accompagnement, et on crée le canon. On découvre que certaines mélodies peuvent être associées note contre note, à la condition d'observer certains rapports acceptables pour l'oreille et réalisables par les voix, et le contrepoint est fondé. On pousse jusqu'à la puérilité, jusqu'à la folie, le jeu des combinaisons sonores. Marpurg, dans son traité de fugue et de contrepoint, cite des compositions à vingt-quatre chœurs de quatre-vingt-dix voix. Albertini, dans

un gros in-folio (*Canoni musicali*, Rome, 1645), s'est attaché à montrer que tel canon était susceptible de deux mille solutions[1]. » C'est la polyphonie vocale du moyen âge, la revanche ou la vengeance de la musique pure, qui n'était rien ou peu de chose, et qui veut tout devenir; c'est l'abaissement, l'esclavage même de la parole ou de la poésie, dont on peut vraiment dire alors qu'elle est « mise en musique », au centre, au fond de la musique, où elle est ensevelie et étouffée.

La réforme palestrinienne eut beau s'accomplir dans l'intérêt soi-disant de la parole et pour que celle-ci fût mieux entendue, le génie du maître de Préneste n'en demeure pas moins un génie polyphonique, créateur d'harmonie, de contrepoint, en un mot de musique pure. Au début du dix-septième siècle, quand les fondateurs de l'opéra monodique et récitatif de Florence rendirent à la poésie quelque chose de son ancienne souveraineté, la musique un moment retomba sous l'empire du verbe. Mais bientôt les grands maîtres, les plus grands, vinrent l'en affranchir. Alors véritablement son règne arriva. Tantôt elle se passa de la parole et créa seule, sous des formes innombrables : fugue, sonate, trio, quatuor, concerto, symphonie, le monde infini de la musique instrumentale. Tantôt elle s'unit à la parole, mais pour la couvrir ou la déborder magnifiquement. Ni dans l'oratorio, ni dans l'opéra du dix-huitième siècle, le rôle du « librettiste » n'est comparable à celui du poète antique. Dans la *Passion selon*

1. M. J. Combarieu (documents à l'appui de son ouvrage : *les Rapports de la musique et de la poésie*, Paris, Alcan, 1894).

saint Mathieu et dans *Don Juan,* la musique l'emporte également, et, de l'un et de l'autre chef-d'œuvre, elle est le centre ou le sommet. A côté d'un artiste comme Gluck, héritier des anciens parce que, à leur exemple, il fait en quelque sorte jaillir l'expression et la beauté du verbe seul, combien en citerait-on qui semblent, au contraire, les lui apporter de l'extérieur, de ces dehors infinis et de ces dessous profonds où le pouvoir de la musique s'étend toujours davantage! Jusque dans ses œuvres les plus faibles, les plus pauvrement mélodiques, lorsque le génie déchu de l'Italie a parfois outragé le sens et la vérité de la parole, n'est-ce pas encore à la musique, superficielle et frivole sans doute, mais à la musique pourtant, qu'il les a sacrifiés?

Notre siècle surtout aura vu la parole s'effacer et comme se dissoudre dans la musique. Cette inversion définitive de l'ordre antique est l'œuvre de l'Allemagne symphonique et de ses plus glorieux enfants. Ils ont aimé la musique pour elle-même; afin de la rendre capable de se suffire et d'exprimer seule tout ce qu'il est dans sa nature d'exprimer, ils l'ont fortifiée, enrichie de toutes les puissances et de tous les trésors de leur âme. Et je sais bien que le dernier d'entre eux, l'ayant amenée à la plénitude de son être, lui a dit : « Nous ne t'avons faite si belle que pour te soumettre encore. Tu ne seras jamais, tu ne dois jamais être que l'épouse, et le Verbe, ton seigneur éternel, éternellement dominera sur toi. » Mais, en parlant ainsi, Wagner s'est trompé. Comme l'Oreste de Gluck, en un fameux passage, il mentait, et comme le héros encore, c'est l'orchestre, son orchestre,

qui le dément. Dans l'inégale union qu'est le drame symphonique wagnérien, qui soutiendra que la parole domine et qu'elle puisse prétendre non pas même à la prééminence, mais seulement à l'égalité? Matériellement elle n'est rien ou presque rien : l'oreille, au milieu de la polyphonie prodigieuse, arrive avec peine à l'entendre; pour l'œil, elle n'est qu'une pauvre ligne de mots, isolée, perdue entre les trente ou quarante lignes de notes dont se compose la grande partition wagnérienne. Au point de vue esthétique, elle n'est guère davantage. Expressive et belle souvent, l'expression et la beauté ne sont presque jamais en elle. L'une et l'autre lui viennent de ce monde musical qui s'est créé pour elle peut-être, mais autour d'elle. Ce n'est plus elle qui vit et qui chante, qui pleure et qui sourit; ce sont les accords, c'est la symphonie, ce sont les instruments. Elle ne fait qu'indiquer et, pour ainsi dire, nommer les sentiments et les passions; ce n'est pas elle qui les décrit, les analyse et les communique. Elle n'est plus que la lettre; la musique est tout l'esprit et toute l'âme. Nous pouvons imaginer, presque ressentir, grâce à la seule poésie, l'effet total d'une ode de Pindare, d'un chœur d'Eschyle ou de Sophocle. Que resterait-il, sans la musique, du duo de *Tristan* ou de la dernière scène du *Crépuscule des Dieux?* Encore une fois l'ordre antique est détruit. La parole autrefois était l'aliment d'une flamme pure et légère; elle n'est plus maintenant que l'étincelle : à peine a-t-elle touché la poudre, qu'elle se perd dans les splendeurs du feu d'artifice ou de l'incendie.

Si les relations entre la poésie et la musique ont changé, on peut affirmer qu'entre la musique et la danse elles ont à peu près disparu. Par le mot de danse il convient d'entendre ici, largement, comme faisaient les Grecs, non seulement la chorégraphie proprement dite, mais la marche, l'attitude, le geste, en un mot toute association à la beauté sonore de la beauté corporelle et plastique. Cette association est devenue fort rare aujourd'hui. D'abord le génie moderne a créé tout un ordre de chefs-d'œuvre : ceux de la musique pure, d'où la beauté physique est naturellement absente, à moins qu'elle n'y soit offensée. L'exécution d'une sonate, d'un trio, d'un quatuor ou d'une symphonie offre un spectacle le plus souvent indifférent, quelquefois désagréable. Que de virtuoses dont l'aspect nous gâte le talent! Un regard plongé dans l'orchestre de Bayreuth démontre surabondamment que Wagner a bien fait de le dérober aux yeux. Qui donc, admis aux répétitions d'un de nos orchestres parisiens, n'a senti le contraste, ou la contradiction, entre ce qui se voit et ce qui s'entend? Blancs de neige ou trempés de pluie, par un triste matin d'hiver, ils arrivent, les musiciens. Ils gagnent leurs places, et, sous les souliers pesants, l'estrade résonne et crie. Un jour blafard éclaire la laideur des vêtements et des coiffures ou des crânes, la vulgarité des poses et l'air indifférent des visages. Maintenant ils se sont accordés; ils commencent, et, de tous ces hommes qui soufflent, pincent, frottent ou frappent, l'action esthétique ne se traduit guère que par des mouvements disgracieux. Des merveilles sans doute naissent de leurs

lèvres et sous leurs doigts, merveilles tout idéales, où rien de plastique ni de corporel n'entre comme élément. Cet orchestre fait songer, par antithèse, à l'orchestique des Grecs, qui ne lui ressemblait guère, et l'on revoit en rêve une de ces radieuses journées d'Athènes où Sophocle adolescent chantait et dansait le péan de victoire, où les éphèbes et les vierges mêlaient harmonieusement de belles formes à de beaux chants.

Lyrique ou dramatique même, la musique moderne a le plus souvent dédaigné la danse, ou ne l'a pas comprise. Au dix-huitième siècle, je ne vois guère que Gluck dont le génie fasse une place — presque la place antique — à cet élément de beauté. Le menuet de *Don Juan,* comme plus tard la valse du *Freischütz,* n'est qu'un détail insignifiant. Beethoven a fait danser un instant — avec quelle rudesse et quelle fureur! — des villageois et des derviches; je sais dans son ballet de *Prométhée* certain *andante* qui serait digne d'être mimé par des figures de Phidias ou de Praxitèle. Il se peut aussi que, dans la pensée de Beethoven, comme l'a dit, je crois, Wagner, la symphonie en *la* soit l'apothéose de la danse; celle-ci, néanmoins, en fait, se trouve encore plus rarement que la poésie associée aux chefs-d'œuvre du maître. Quant à l'opéra contemporain avant Wagner, sauf de rares exceptions, telles que la scène des nonnes dans *Robert le Diable,* le ballet n'y figure ordinairement qu'à titre d'accessoire et de postiche. Comme exemple de ballet chanté, c'est-à-dire de la danse associée à la musique et à la poésie, on ne saurait citer rien de plus fameux et de plus déplorable que

la « Tyrolienne » de *Guillaume Tell : Toi que l'oiseau ne suivrait pas.* Le ballet indépendant et, pour ainsi dire, autonome, est lui-même le plus souvent une chose insignifiante ou misérable. La musique en peut être exquise ; l'esprit ou le génie véritable de la danse en est presque toujours absent. Que dire enfin, pour ne plus parler de la danse, mais de l'attitude, du geste, ou seulement de l'aspect extérieur, que dire de ce qu'on nomme en style d'opéra « la figuration » ? Rappelez-vous tant de cortèges guerriers, populaires ou sacrés. Rappelez-vous la représentation plastique d'*Orphée,* la théorie funèbre autour du tombeau d'Eurydice et, dans les Champs Élysées, les groupes que forment les ombres heureuses. Mais surtout allez voir à Béziers, en plein air, les représentations d'été. Là, quand le grand soleil d'août éclairera sans pitié l'anatomie des choristes et des figurants, vous comprendrez que nous ne sommes plus au temps

où le ciel sur la terre
Marchait et respirait dans un peuple de dieux,

et qu'entre la joie de contempler et celle d'entendre, l'équilibre antique s'est rompu.

Il était parfait chez les Grecs. Les Hellènes concevaient autrement que nous la nature et la noblesse de la danse. Ils l'estimaient un art divin. Pindare invoque Apollon danseur et roi de la grâce. Homère, ou l'un de ses imitateurs, dit dans un hymne au même dieu : « Apollon, prends ta lyre et joue-nous une mélodie

agréable en marchant avec grâce sur la pointe du pied[1]. » Les autres dieux également dansaient. « Zeus, Héra, Déméter, Aphrodite, Arès, Hermès, Athéna, n'ont pas seulement présidé à la danse de leurs suivants : les poètes et les mythologues nous les montrent très disposés à y prendre part en personne. Rien ne révèle plus clairement la dignité attribuée par les Grecs à un art que les plus hautes divinités de l'Olympe honoraient de leurs faveurs. Sur les monuments figurés, les grands dieux jouent volontiers le rôle de conducteurs ou d'accompagnateurs de la danse[2]. » Les dieux secondaires suivaient naturellement l'exemple de leurs supérieurs. Niké (la Victoire) commença par avoir des ailes. Puis les artistes la représentèrent courant; enfin « ils s'enhardirent jusqu'à la faire sauter[3] », et Phidias sculpta « douze Nikès dansantes pour servir de pieds au trône de son Zeus olympien[4] ».

Comme les Olympiens, les mortels dansaient. Les Grecs associaient la danse à toutes les circonstances de leur vie publique ou privée : aux exercices religieux ou guerriers, aux représentations théâtrales, à la célébration des noces ou des funérailles. Le mot danseurs (ὀρχησταί) était pris par eux dans l'acception la plus étendue. Il désignait également « les rameurs qui, sur les galères, manœuvrent en cadence, suivant le rythme que leur marque la flûte du triéraulète, les ouvriers de

1. Gevaert.
2. M. Maurice Emmanuel, *la Danse grecque antique.*
3. *Id., ibid.*
4. *Id., ibid.*

l'arsenal qui travaillent au son des fifres, et l'orateur qui scande ses périodes et ses gestes... Sans tomber dans la rythmomanie des Tyrrhéniens, qui, au dire d'Athénée, pétrissaient le pain, boxaient et fouettaient leurs esclaves en mesure, les Grecs ont fait du rythme une application générale et constante. Ils obéissaient à un instinct de leur race, et leurs philosophes finirent par poser en principe que l'*eurythmie* — la perfection dans le rythme et par le rythme — était la plus précieuse qualité de l'âme. Or, elle s'insinue dans l'âme par le corps; il n'est donc pas indifférent d'y soumettre les moindres exercices[1]. »

Les Grecs demandaient deux choses à la danse : l'expression et la beauté. Elle était pour eux en quelque sorte la sculpture vivante, comme la sculpture était la danse fixée. Et les deux arts s'imitaient l'un l'autre et se prêtaient réciproquement des modèles. La beauté de la danse devait résider à la fois dans chaque figure isolée et dans l'évolution et l'harmonie mouvante de toutes les figures. Lucien nous a décrit une danse collective ou chorale à laquelle prenaient part les jeunes gens et les jeunes filles : « Tous les danseurs, dit-il, se suivent à la file, de manière à former comme un collier; un jeune homme mène la danse avec des attitudes martiales, du genre de celles qu'il devra prendre à la guerre; une jeune fille suit avec grâce, donnant l'exemple à ses compagnes, de façon que le collier est tressé de modestie virginale et de force virile[2]. »

1. M. Maurice Emmanuel, *op. cit.*
2. Cité par M. Croiset, *op. cit.*

Autant que par les yeux, les Grecs jouissaient de la danse par l'esprit. Ils aimaient en elle non seulement le spectacle, mais le symbole. Aussi n'ont-ils point séparé, comme nous l'avons fait, la danse et la mimique. « Pour eux, l'association des deux arts est étroite, constante. Ils ne voient pas dans la danse un simple prétexte à s'agiter suivant un certain rythme, à prendre d'élégantes poses, à dessiner de beaux mouvements. Ils veulent que toute gymnastique soit un signe, un langage. Avant d'avoir créé la pantomime proprement dite, ils attachent une signification mimétique, ou tout au moins symbolique, aux mouvements en apparence les plus désordonnés[1]. »

Expressive et plastique, la danse concourut avec la musique et la poésie à la perfection d'un genre fameux entre tous, purement grec, et qui n'existe plus aujourd'hui : la lyrique chorale. « Combinaison des trois arts musiques, dit très bien Gevaert, la plus complète et la plus originale, sans contredit, que les Grecs aient connue. Fleur délicate, exquise, qui ne pouvait germer, pousser et s'épanouir qu'au sein d'une société chez laquelle l'amour de la vie en commun, le goût des fêtes publiques et des cérémonies religieuses s'alliaient à une

1. M. Maurice Emmanuel, *op. cit.* — Cf. Lamennais : « Chez les Grecs, point de fêtes religieuses où la danse n'intervînt : quelquefois solennellement grave, restreinte à la marche rythmée; quelquefois passionnée jusqu'au délire, haletante, échevelée, enivrée, comme dans les Dionysiaques. Les unes se rapportaient aux conceptions élevées de la cause suprême, de l'ordre intellectuel et moral; les autres au sentiment des puissances aveugles, énergiques, indomptables de la nature. » (*Philosophie de l'art, Danse.*)

haute idée de la dignité de l'art. » Et Gevaert encore définit ainsi le rôle et presque la nécessité de la danse en cette création du génie hellénique : « L'orchestique était à la musique des anciens ce que la polyphonie est à la nôtre, l'élément complémentaire et déterminant. Elle devait élever la mélodie, l'essence de la musique, à sa plus haute puissance expressive, en révélant sous une forme sensible la beauté de son organisme rythmique, de même que l'orchestre moderne doit mettre à nu toutes les richesses de l'organisme harmonique de la cantilène. C'était, si l'on peut s'exprimer ainsi, une instrumentation pour l'œil. Aucune création de l'esprit ne reflète plus fidèlement le génie essentiellement plastique des Grecs; chant et danse ont un rapport si intime dans l'esprit de l'Hellène, que sa langue emploie le mot *danser* (χορεύειν) au sens de *célébrer*. »

On ne saurait mieux comprendre ni mieux expliquer. La danse était pour les Grecs la part faite aux exigences du regard, à l'impérieux besoin de la beauté visible. Elle introduisait dans une ode de Pindare un élément absent de nos plus lyriques chefs-d'œuvre : une cantate, un oratorio, ou le finale de la symphonie avec chœurs. Reliant « la sculpture et la peinture, expression de l'ordre dans l'espace, à la musique, expression directe, immédiate, de l'ordre dans le temps[1] », elle unissait l'une à l'autre les deux catégories de l'entendement. Elle projetait en quelque sorte et rendait sensible dans l'espace le rythme, que la musique seule n'or-

1. Lamennais.

ganise que dans la durée. Un philosophe a dit cette parole austère : « Tòt ou tard on ne jouit que des âmes. » Il semble que la musique aujourd'hui soit toute âme. Autrefois, associée à la danse, elle eut un corps aussi, un corps harmonieux, un corps divin, et que les Grecs ont passionnément aimé.

V

Constituée presque exclusivement par le rythme et la mélodie, associée le plus souvent à la poésie et à la danse, la musique, telle que nous venons de l'analyser, occupait dans la civilisation grecque une place d'honneur. Le corps, l'esprit et l'âme antique lui étaient soumis. Mêlée sans cesse à la vie individuelle ou nationale, elle n'y intervenait pas seulement comme un élément de beauté, mais comme un principe de morale, universel et tout-puissant. Loin de n'être qu'accessoire et comme extérieure à cette vie, elle en était une fonction ou plutôt une partie intégrante et essentielle. Ce qu'il y a de plus contraire au génie grec, c'est la doctrine de l'art pour l'art, et surtout c'est la conception, bourgeoise et misérable, des « arts d'agrément ». Les Grecs n'ont jamais cru qu'un art, et particulièrement la musique, pût être sa propre fin, une fin aussi artificielle et frivole. Sans doute il existait alors comme aujourd'hui des musiciens de métier, des virtuoses de profession; mais, dans leurs jeux, dans leurs fêtes, à tout moment, les citoyens avaient l'occasion, que dis-je, le devoir d'être eux-mêmes des artistes et des musiciens.

Ils y étaient préparés dès l'âge le plus tendre. « Les enfants d'un même quartier allaient chez le maître de cithare, marchant ensemble et en bon ordre, nus, quand même la neige serait tombée comme de la grosse farine. Là ils apprenaient l'hymne : « Pallas terrible, qui ravages les villes, » ou : « Un cri perce au loin, » et tendaient leurs voix avec la forte harmonie que leurs pères leur avaient transmise[1]. » On sait la part que la philosophie a toujours faite à la musique dans l'éducation. « J'appelle éducation, dit Platon, la vertu qui se montre dans les enfants, *et lorsque leurs plaisirs et leurs peines, leurs amours et leurs haines sont conformes à l'ordre*[2]. » Pour créer et maintenir cette conformité, il n'y a pas, suivant l'auteur des *Lois,* de meilleure discipline que la musique. Encore faut-il que cette musique soit belle, et c'est ici qu'apparaît, dominant l'esthétique musicale des Grecs, la notion de moralité. « Toute figure, dit ailleurs Platon, toute mélodie qui exprime les bonnes qualités de l'âme ou du corps, soit elles-mêmes, soit leur image, est belle ; c'est tout le contraire si elle en exprime les mauvaises qualités... Il faut juger de la musique par le plaisir qu'elle cause, mais non pas aux premiers venus ; la plus belle musique est celle qui plaît à ceux qui valent davantage et qui ont reçu une éducation convenable, et plus encore celle qui plaît à un seul, distingué par la vertu et l'éducation. » Ailleurs, si Platon proscrit la musique purement instrumentale, s'il

1. Aristophane. — Cité par Taine dans son admirable étude : *Des Jeunes Gens de Platon.*

2. *Les Lois,* liv. III, trad. Cousin

traite « l'emploi des instruments sans la voix humaine » de « barbarie et de vrai charlatanisme », c'est de peur que l'âme ou la volonté, n'étant plus retenue et préservée par les paroles, s'égare et se corrompe. « Il est mauvais, dit-il, de faire entendre sans paroles des mesures et des mélodies sur la lyre ou la flûte, de sorte qu'il est fort difficile de deviner ce que signifient ces mesures et ces mélodies, dénuées de paroles, ni à quel genre d'imitation un peu raisonnable cela ressemble. » Puisque enfin, toujours selon Platon, la musique est « l'art qui, réglant la voix, passe jusqu'à l'âme et lui inspire le goût de la vertu » ; puisque, dans les jugements que la philosophie a portés sur la musique et jusque dans les définitions qu'elle en donne, le mot de vertu revient sans cesse, on ne saurait douter que l'idéal de la musique grecque ait consisté dans cette correspondance ou dans cette identité du bien et du beau, qu'un mot grec, un seul : καλοκάγαθος, exprima.

La théorie des *éthos* divers n'est autre chose que l'organisation ou la reconnaissance d'une hiérarchie morale parmi les modes, les rythmes et les instruments. Les Grecs avaient poussé très loin ce qu'on peut appeler la psychologie ou plutôt l'éthique musicale. Leur fine sensibilité percevait des rapports très délicats, et qui parfois nous échappent, entre le son et l'âme. Rien n'est plus curieux que de lire dans les ouvrages de l'antiquité certaines analyses de ces modes, qu'on appelait alors « les principes des mœurs ». Aristote distinguait les mélodies *éthiques* ou *morales*, convenables à l'éducation, et les mélodies *actives* ou *exaltées*, qu'il est bon, dit-il,

de réserver pour le concert ou le théâtre. Platon bannit de sa République les harmonies ionienne et lydienne, comme relâchées, amollissantes et propres aux festins. Héraclide du Pont va plus loin et précise encore davantage. Parlant de l'harmonie des Éoliens (l'hypodorienne), il en vante l'allure « fière et superbe, où paraît une certaine pointe d'enflure, qui s'accorde avec leur goût pour les chevaux et leur large hospitalité ; d'autre part, ce mode a de la franchise et joint l'élévation à la hardiesse, ce qui est propre à des gens qui ont le culte de la vigne, de l'amour et de tout genre de plaisir [1] ».

Symbolique, et par là même conseillère de bien ou de mal, la musique n'importait pas seulement à la morale privée ; elle avait une mission et comme un devoir public. « Je ne connais pas les harmonies par moi-même, dit Platon, mais il suffira de me laisser celle qui saurait imiter le ton et les mâles accents de l'homme de cœur qui, jeté dans la mêlée ou dans quelque action violente, et forcé par le sort de s'exposer aux blessures et à la mort, ou bien tombant dans quelque embûche, reçoit de pied ferme et sans plier les assauts de la fortune ennemie. Laisse-nous encore cet autre mode qui représente l'homme dans les pratiques pacifiques et toutes volontaires ; invoquant les dieux, enseignant, priant ou conseillant ses semblables, se montrant lui-même docile aux prières, aux leçons et aux conseils d'autrui, et ainsi n'éprouvant jamais de mécompte, comme ne s'enorgueillissant jamais, toujours sage,

1. Cité par Gevaert.

modéré et content de ce qui lui arrive. Ces deux harmonies, l'une énergique, l'autre tranquille, aptes à reproduire les accents de l'homme courageux et sage, malheureux ou heureux, voilà ce qu'il nous faut laisser[1]. » Cette page, souvent citée, de la *République*, est le plus bel hommage que la Grèce ait rendu à sa musique : musique d'État, institutrice de vertu religieuse, politique et militaire, capable, entre tous les arts, de former des magistrats et des prêtres, des citoyens et des héros.

Musique morale et musique nationale aussi, le caractère des modes n'étant que celui des peuples dont les modes portaient le nom. Or, le mode par excellence, celui qui, de l'aveu de tous et toujours, l'emporta, c'était le mode dorien, le seul vraiment indigène et purement grec. Les autres, lydien ou phrygien, d'origine barbare et d'importation plus récente, furent adoptés sans doute et devinrent même populaires. Ils eurent leur beauté, produisirent leurs chefs-d'œuvre, mais des chefs-d'œuvre moins accomplis, une beauté moins exquise. Ainsi, dans l'ordre de la musique comme dans celui de l'architecture, l'idéal suprême était dorique ou dorien. Ainsi ce peuple heureux approchait d'autant plus de la perfection qu'il demeurait plus lui-même, et sa musique, gardienne des mœurs et de l'État, l'était également de la race et de la patrie.

Elle fut enfin l'interprète d'une âme ou d'une humanité qui ne ressemblait pas à la nôtre. Les divers et

1. Cité par Gevaert.

nombreux *éthos* des rythmes, des modes ou des instruments, peuvent se ramener à deux principes généraux et contraires, qui se sont partagé la doctrine et les œuvres de la musique antique. L'un est le principe dionysiaque : principe de force, mais d'une force qui déborde au lieu de se contenir, qui nous trouble, nous enivre, et, loin de nous diriger, nous égare. Elle animait, cette force aveugle, les rythmes et les modes étrangers ou barbares. Elle inspirait les instruments à vent, ces flûtes qu'aujourd'hui nous trouvons si douces, et qui paraissent avoir jeté les anciens dans le délire et la frénésie.

Mais la musique antique exerçait une autre influence ; un autre principe résidait en elle, opérait par elle, et ce principe, non seulement opposé, mais supérieur au premier, était la vertu d'Apollon. Elle s'exprimait suivant le mode dorien ; son instrument de prédilection était la lyre ou la cithare, et c'est justement à propos de la cithare que Westphal a tenté de la définir : « La musique citharodique est celle qui approche le plus de l'idéal des anciens ; là se trouvent le calme et la paix, la force et la majesté ; là, l'esprit est transporté dans les sereines régions où réside Apollon, le dieu pythique. Exprimer par les sons une vie réelle de l'âme, voilà ce que l'antiquité n'a jamais tenté. Ce mouvement tumultueux où la musique moderne entraîne notre fantaisie, cette peinture de luttes et d'efforts, cette image des forces opposées qui se disputent notre être, tout cela était absolument étranger à la conception hellénique. L'âme devait être transportée dans une sphère de contemplation idéale ; ainsi le voulait la musique. Mais, au lieu de lui

présenter le spectacle de ses propres combats, elle voulait la conduire immédiatement à des hauteurs où elle trouvât le calme, la paix avec elle-même et avec le monde extérieur, où elle pût s'élever à une plus grande force d'action [1]. »

Tel fut l'esprit le plus pur de la musique antique. Elle avait pour mission et pour idéal beaucoup moins d'agiter que d'ordonner et de rythmer les âmes : ῥυθμίζειν τὰς ψυχάς. Mais cette ordonnance, ou ce rythme, n'avait rien de rigide, encore moins de glacé. Il laissait, que dis-je, il faisait les âmes vivantes, d'une vie qu'il élevait lui-même à la plénitude et à la perfection. Ni l'action ni la force ne manque à la musique antique, telle que la caractérise Westphal. Et quand les commentateurs des anciens, quand les anciens eux-mêmes nous parlent, à propos de leur art, de contemplation et de paix, n'allons pas croire qu'il s'agisse de paresse ou seulement de tranquillité : « Malheur, s'écriait un jour le maître écrivain que nous citions au début de cette étude, et qu'en terminant il nous plaît de citer encore, malheur à celui que l'art grec laisse tranquille ! Et malheur à celui qui demande aux Muses de le plonger dans d'oisives et languissantes rêveries ! Car les passions qu'inspire un art sain sont des principes d'action ; je veux dire qu'elles tiennent de la joie, laquelle n'est pas un repos, mais la suprême activité de l'âme [2]. » Activité, passion, force, tels sont, quand on parle d'art, même de l'art antique, les termes auxquels il faut tou-

1. Cité par Gevaert.
2. V. Cherbuliez, *le Cheval de Phidias*.

jours revenir. Il ne s'agit que de les bien entendre. Une activité disciplinée et soumise, une passion qui se contient, une force maîtresse d'elle-même, tout cela, c'était l'âme grecque : une âme, a très bien dit Cherbuliez, une âme qui avait appris la musique ; car, au fond, dans son essence intime et dans le dernier secret de son être, la musique grecque était aussi tout cela.





II

LE CHANT GRÉGORIEN

1898.

A L'ABBAYE DE SOLESMES

Dans une lettre de Louis Veuillot à un peintre de ses amis, j'avais trouvé cette page : « Quand tu auras quinze jours à dépenser, viens dans cette tranquille et renaissante abbaye de Solesmes. Elle renaît, non à l'âge où elle est morte, mais juste à l'âge de la belle et fervente jeunesse. Quinze jours ici te vaudront quinze mois d'études ; tu verras des têtes de moines, tu sauras ce que c'est qu'une physionomie de saint dans l'ordinaire de la vie. La grave douceur de la méditation demeure sur ces visages, comme l'odeur de l'encens reste dans l'église après que les encensoirs sont éteints.

« Tu seras reçu chrétiennement, c'est tout dire. On te donnera une des chambres qui regardent sur la campagne et sur la rivière ; d'un côté, tu entendras chanter les oiseaux; de l'autre, les moines. Tu jouiras de la beauté des offices... C'est l'office divin d'avant le progrès. Le très révérend père abbé ne permet pas que rien ose altérer la saveur de la divine liturgie...

« Viens, n'apporte que l'ordinaire bagage... Mais si par hasard tu voulais des livres, il y en a; et si, sans te donner la peine d'ouvrir ces livres, tu veux cependant savoir ce qu'ils disent, on te le dira... La science ici est douce et généreuse; le savant ne garde pas sa trouvaille pour garnir un rapport à l'Académie. Comme c'est à Dieu qu'il a demandé la science, il sait qu'il ne l'a reçue que pour la donner; il la donne. Oh! que ces hommes savent, et savent humblement, et enseignent cordialement[1] ! »

Bon pour un peintre, le conseil de Veuillot m'a paru meilleur pour un musicien. Je l'ai suivi. J'ai été à Solesmes, et j'y ai trouvé plus qu'on ne m'avait promis. Ce qui m'y attendait et ce que j'en rapporte, c'est la révélation du plain-chant ou du chant grégorien, autrement dit d'une forme d'art, d'une catégorie de l'idéal, et d'un mode ou d'un monde de beauté. Monde ancien, le plus ancien même qui se soit conservé, puisque, de la musique antique, nous n'avons guère retrouvé jusqu'ici que la doctrine et non les œuvres. Nouveau monde aussi, car on ne le connaissait plus depuis des siècles, et aujourd'hui encore on ne le connaît presque partout que défiguré et travesti. Qui n'a jamais entendu le plain-chant que dans les églises de nos villages, de nos grandes villes même, ne l'a jamais entendu. La restauration intégrale de ce monde sonore est depuis cinquante ans l'une des tâches et l'une des gloires de l'ordre bénédictin. Ce que Dom Guéranger fit pour les textes, les Dom

1. Louis Veuillot, *Çà et là.*

Pothier, les Dom Mocquereau, l'ont fait et continuent de le faire pour les chants. Avec quelle intelligence et quel savoir! Avec quel respect et quel amour! Ils relèvent ce qui était abattu; ils retranchent ce qu'on avait ajouté; ce qu'on avait faussé, ils le rectifient; ils rétablissent partout l'esprit et la lettre de la loi. Et ces infaillibles interprètes sont des interprètes deux fois. En même temps qu'une méthode de paléographie, ils ont fondé un admirable style de chant. Ces grands érudits sont de grands artistes; non contents de restituer les mélodies grégoriennes, ils les exécutent. Ainsi, paroles et musique, ils ont reconstitué toute la liturgie. « Les sources, toujours les sources, » écrivait jadis un des maîtres de la connaissance du passé[1]. A Solesmes, dans un admirable jardin, sous les tilleuls et parmi les roses, une de ces sources a reparu.

On a contesté qu'elle fût parfaitement pure. Des Belges, des Allemands, résistent encore au courant parti de Solesmes. Il serait aisé d'énumérer les points d'histoire ou de méthode qui restent débattus entre un Gevaert ou un Haberl et les grands exégètes bénédictins. En de tels débats, où je n'aurai pas la témérité d'intervenir, je tiendrais volontiers et d'instinct pour les moines. Leurs chants, que je viens d'entendre, me sont garants de leur doctrine. Incapable de prouver qu'ils ont la science, j'affirme du moins qu'ils sont en possession de la beauté.

1. Léon Gautier, *Quelques Mots sur l'étude de la paléographie*, 2e édition; Paris, Palmé, 1859 (cité en tête de la *Paléographie musicale* des bénédictins de Solesmes; Solesmes, imprimerie de Saint-Pierre, 1890).

Cette beauté quinze fois séculaire, et que je croyais morte, m'est apparue vivante. Cet art grégorien, si sobre, si faible en apparence, et qui n'est qu'une ligne de sons, je l'ai vu mêlé à l'acte le plus grave comme aux pratiques journalières de la vie monastique. Et cette vie tout entière, en ce qu'elle a de plus sublime ou de plus simple, — je dirais de plus ordinaire, si rien était ordinaire ici, — le plain-chant seul est capable et digne de l'accompagner et de la représenter à la fois, d'en être le témoin et l'interprète, le signe sensible et comme l'âme sonore. S'il est vrai, suivant une parole ancienne, que le but et la nature même ou l'essence de l'art est la convenance[1], il n'y a pas d'art qui l'emporte sur le plain-chant tel qu'il est compris et pratiqué à Solesmes. Une pensée unique et supérieure est exprimée là dans la forme la mieux appropriée et la plus adéquate à cette pensée même. Ce n'est pas tout : au-dessus de cette convenance première, d'autres, qui sont plus hautes et plus larges, ne tardent point à se découvrir. On s'aperçoit bientôt que cet art est plus que tout autre imprégné, saturé de vérité, qu'il est totalement étranger au mensonge, ou seulement à la fiction et aux apparences vaines. Enfin, — et pour s'en convaincre il suffit de quelques jours vécus parmi ces hommes, — il est impossible de rêver pour un art qui n'est que piété, sainteté, des interprètes plus proches et plus dignes de lui; pour un plus pur idéal, de plus purs serviteurs. A propos du plain-chant, la question de l'art et de la morale

1. *Caput artis decere.*

ne peut même pas se poser. Ainsi nous voyons se fermer le cercle harmonieux des convenances suprêmes. Ainsi, par une rencontre peut-être unique, le vrai, le beau et le bien se rejoignent ici, et leur trinité sublime, absente de tant de chefs-d'œuvre, je parle même des plus grands, apparaît réalisée et vivante dans la chapelle où prient en chantant d'humbles moines à genoux.

I

C'est le 24 juin, le jour de la Saint-Jean-Baptiste, de la Saint-Jean d'été. De bon matin nous sortons de Saint-Pierre, le couvent des moines, pour nous rendre à Sainte-Cécile, l'abbaye des religieuses, dont la flèche brille au-dessus des taillis. La route n'est pas longue : une rampe douce, entre deux murs de lierre, conduit à la chapelle. Deux novices doivent y faire profession ce matin. Elle n'est pas grande, la chapelle des bénédictines, mais elle est très claire, toute blanche, plus élégante et plus féminine, avec ses nervures gothiques, que la nef de Saint-Pierre, aux lourds piliers romans. L'assistance est peu nombreuse; au premier rang, sur un carreau de soie cramoisie, une jeune femme est agenouillée et prie : c'est une princesse de sang royal, dont la mère est religieuse ici.

La chapelle a pris son aspect et sa parure de fête. Sur l'autel, du côté de l'épître, on a disposé pour chaque professe le manteau de chœur, le voile, l'anneau et la couronne. Une console porte l'écritoire, la plume et la cédule où sera signé le contrat des noces divines. Sur

tout cela, suivant les prescriptions du rituel, on a répandu des fleurs. Bientôt le Révérend Père abbé fait son entrée. Vêtu de la *cappa* romaine, dont on soutient la traîne derrière lui, il l'échange, après de courtes oraisons, pour les ornements épiscopaux : la chape et la mitre d'or. Puis, au son des cloches, précédé par le porte-croix et les porte-cierges, suivi de ses acolytes, il sort de la chapelle et s'avance jusqu'à la porte de la clôture. Il y frappe; elle s'ouvre à deux battants et montre, dans la pleine lumière du cloître apparu soudain, la foule immobile et muette des religieuses sombres. A leur tête se tient l'abbesse; elle a la croix sur la poitrine, et dans la main la crosse. Sans un geste, sans un mot, elle confie les deux jeunes filles à ceux qui tout à l'heure les lui rendront à jamais consacrées. Au milieu de la procession reformée, à travers la cour pleine de fleurs et d'oiseaux, sous un velum tendu contre l'ardeur du soleil, elles s'avancent l'une et l'autre, chacune entre deux marraines qui ne les quitteront pas jusqu'à la fin de la cérémonie, comme pour mettre autour d'elles, parmi ces hommes austères qui vont recevoir leurs vœux, un reste de douceur féminine et de maternelle protection.

La messe commence et se poursuit comme à l'ordinaire jusqu'au chant du *Graduel.* Alors la voix du diacre invite les vierges à préparer leurs lampes et à sortir au-devant de l'époux. Elle annonce le drame qui va non pas se jouer, mais réellement s'accomplir; drame très simple, très poignant, où ne se trouvent en présence, comme dans la tragédie antique, qu'un petit

nombre de personnages. Entre le célébrant et les jeunes filles s'établit un dialogue par antiennes et répons, modulé d'abord avec une infinie douceur : « Venez! » chante la voix robuste, et les deux faibles voix, un peu tremblantes de résonner seules dans le silence, répondent : « Nous voici. — Venez! répète le prêtre. — Nous voici, reprennent les vierges, nous voici de tout notre cœur. — Venez, mes filles, écoutez-moi ; je vous enseignerai la crainte du Seigneur. — Nous voici de tout notre cœur. Seigneur, nous te craignons et nous cherchons à voir ta face. Seigneur, que nous ne soyons pas confondues, mais qu'il nous soit fait selon ta mansuétude et selon l'abondance de tes miséricordes. » Chaque fois l'appel est plus attirant ; chaque fois aussi la réponse plus docile et comme plus charmée ; chaque fois enfin la cantilène se développe davantage et trace dans l'air une plus élégante arabesque, un cercle plus vaste et plus harmonieux.

En quelques paroles très simples, très brèves, les vœux sont prononcés et reçus. En paroles seulement, car ici, comme pendant la messe, il semble que la musique soit bannie de l'instant et de l'acte même du sacrifice, pour laisser au verbe seul toute la grandeur et toute l'efficacité. Les deux jeunes filles ont signé la charte qui les lie. Elles l'ont tenue contre leur poitrine et présentée aux regards de tous. Les bras et les yeux élevés, elles s'écrient trois fois, avec une intonation toujours plus forte, toujours plus haute : « Recevez-moi, Seigneur, selon votre parole, afin que je vive et que mon attente ne soit pas confondue. » La musique a soudain

changé de caractère et d'accent. Incertaine tout à l'heure, errante et souvent suspendue, elle se fixe à présent dans une formule de psalmodie très ferme et très arrêtée. Elle conclut toniquement; elle est le signe, non plus d'une aspiration et d'une approche, mais d'une arrivée et d'un accomplissement. Alors le chœur intervient pour la première fois. Invisibles derrière la grille, les moniales répondent à leurs nouvelles sœurs; les profondeurs vides, que le regard oblique entrevoit à peine, s'emplissent d'un murmure harmonieux. Est-il rien de plus saisissant? Le prêtre s'est assis, entouré de ses assistants à genoux. A ses pieds, la face contre terre, les deux jeunes filles sont étendues sans mouvement. Sur le tapis de fête on voit seulement la tache noire de leur robe et la tache blanche de leur voile. Tout se tait, hormis les voix cachées qui ne cessent de faire tomber et comme pleuvoir à travers les barreaux la fraîche rosée des litanies. « Priez pour nous! Exaucez-nous! Délivrez-nous! » Suppliques, adjurations à la miséricorde et à la puissance divines contre tous les périls, fût-ce les plus effroyables, contre tous les malheurs, contre tous les péchés, le courant puissant et doux de la prière passe et repasse sans cesse au-dessus des deux humbles corps gisants et qui semblent inanimés.

Ils se raniment enfin et se relèvent. Les derniers rites s'accomplissent. Les religieuses reçoivent tour à tour des mains du célébrant le manteau, le voile, l'anneau et la couronne. En quel drame lyrique, fût-ce une *Alceste,* une *Iphigénie,* une voix sacerdotale laissa-t-elle tomber sur le front incliné d'une femme d'aussi magni-

fiques paroles! Quel récitatif, et de quel grand prêtre, égala jamais en grandeur, en beauté, en hardiesse même, la « Préface » de la profession bénédictine! « Seigneur saint, Père tout-puissant, Dieu éternel, hôte bienveillant des corps purs, ami des âmes sans tache, jetez un regard sur vos servantes. Comment leur esprit, enveloppé de chair mortelle, triompherait-il de la loi de la nature, de la liberté licencieuse, de la force de l'habitude et des aiguillons de la jeunesse, si vous, Seigneur, dans votre clémence, vous n'allumiez en elles l'amour de la virginité, si vous n'alimentiez cette passion dans leur cœur, si vous ne leur dispensiez votre force!... La bienheureuse virginité a reconnu son auteur et, se faisant l'émule de l'intégrité des anges, elle s'est vouée à la couche de celui-là seul qui veut être l'époux de la virginité éternelle, comme il en a été le fils. » — Viennent ensuite des rapprochements ou des antithèses, des chocs ou parfois des rimes d'idées et de mots dans la manière des Pères ou de Bossuet. « Mettez en elles, Seigneur, par le don de votre esprit, la modestie prudente, la bonté sage, la douceur grave, la liberté chaste. Que leur amour soit brûlant et qu'elles n'aiment rien que vous. Qu'elles vivent humblement et qu'elles ne souhaitent pas la louange. Que dans la sainteté de leurs corps et la pureté de leurs âmes elles vous glorifient. Que par amour elles vous craignent, et qu'elles vous servent par amour. Soyez leur honneur, leur joie et leur volonté. Soyez-leur dans le chagrin la consolation, dans l'incertitude le conseil, dans l'injustice la défense, dans l'épreuve la patience, dans la pauvreté l'abon-

dance, dans le jeûne la nourriture, et dans la maladie la guérison. » Longtemps, longtemps ainsi la prose éloquente se déroule, et, pour la soutenir et la contenir à la fois, pour en embrasser les périodes les plus amples, comme pour en resserrer encore les plus concises antithèses, que faut-il? Quelques notes de plain-chant, rien de plus que cette formule mélodique, ondoyante et souple de la Préface, pour laquelle on rapporte que Mozart eût donné tous ses chefs-d'œuvre, tant il l'admirait.

Dans le drame sacré d'une profession, la poésie se renouvelle sans cesse. Parfois c'est un souffle d'Orient qui passe. « Venez, ma bien-aimée, que je vous place sur mon trône, car le roi a désiré votre beauté. » Mais l'épousée vêtue de noir alors répond : « Je suis la servante du Christ, et sous une livrée servile il convient que je paraisse. » Ailleurs elle s'émerveille : « Me voilà donc unie à celui que servent les anges, à celui dont le soleil et la lune admirent la beauté. » Ailleurs enfin elle s'enorgueillit et s'exalte : avec un cri, avec un geste de triomphe, elle élève aux yeux de tous sa main droite où brille l'anneau. Ainsi l'action de grâces prend toutes les formes : tantôt la plus poétique, la plus pittoresque même : « J'ai reçu de sa bouche le lait avec le miel, et son sang a fait l'ornement de mes joues; » tantôt la plus rigoureuse et pour ainsi dire la plus abstraite : « Ce que j'ai désiré, je le vois; ce que j'ai espéré, je le tiens. »

Maintenant le mystique hymen s'est consommé par la communion; la messe est finie. Pour la seconde fois,

la procession se dirige vers la porte du cloître, qui se rouvre. Entourée de ses moniales, toujours immobile et muette, l'abbesse reparaît. C'est encore un beau moment. Tout se tait, on n'entend que le bruissement du feuillage et le vol sifflant des hirondelles. La voix de l'abbé s'élève, et cette voix parlée, après tant de voix qui tout à l'heure chantaient, prend dans l'air du matin je ne sais quelle froideur saisissante : « Voici, madame, les épouses du Seigneur. Il les avait appelées dans sa bonté infinie, et elles ont répondu à son appel. Elles reviennent couronnées de fleurs, ayant au doigt l'anneau de l'éternelle alliance. C'est donc au nom du Seigneur qu'elles se présentent à vous, qui êtes leur sœur et leur mère. Recevez-les, madame, dans la maison de votre commun époux. Sous votre garde maternelle, les roses et les lis de leur couronne conserveront toujours leur fraîcheur et leur parfum, et lorsque viendra le jour des noces de l'Agneau, elles iront, joyeuses, au-devant de lui, portant leur lampe allumée. Telle est, madame, notre chère espérance. Telle est aussi la vôtre. Que la paix du Seigneur demeure avec vous. » Toujours silencieuse, l'abbesse s'incline, les portes se referment ; le cloître ne rendra jamais sa douce proie.

Cela, c'est le drame initial et unique, c'est la naissance à la vie bénédictine. Mais, pour les moniales comme pour les moines, toute cette vie s'écoule en chantant, et si l'office exceptionnel de la profession est plus pathétique, celui de la messe ou des vêpres quotidiennes n'est pas moins beau. Chaque jour, et plusieurs fois par jour, à Solesmes, on découvre ainsi quel admi-

rable, quel inépuisable trésor de poésie et de musique est la liturgie de l'Église.

Le soir même de la cérémonie, je retournai dans la chapelle des femmes. Elle était presque déserte. Bientôt les religieuses se mirent à chanter. Elles chantèrent, avec une exquise douceur, d'abord les psaumes du jour, puis cet hymne délicieux pour la fête de saint Jean-Baptiste, où l'on dit que le moine d'Arezzo choisit, il y a quelque huit cents ans, les noms des notes de la gamme :

Ut queant laxis Resonare fibris
Mira gestorum Famuli tuorum,
Solve polluti Labii reatum,
Sancte Joannes !

Une heure après, j'écoutais les mêmes chants dans la chapelle des moines. Les mêmes, et pourtant combien autres! Les textes, les mélodies et le style, la justesse, la flexibilité, l'accord des voix, tout était pareil. Mais parce que les voix, féminines tout à l'heure, étaient viriles maintenant, tout avait changé. Je me souviens que, dans un des psaumes, il était question de vengeance, de colère et de grincement de dents. *Peccator videbit, et irascetur : dentibus suis fremet et tabescet.* Sur ces mots prononcés de même, à l'italienne, l'accent des moines se faisait rude et s'irritait; mais celui des moniales, jusque dans le reproche et la menace, gardait une tendresse, une pitié virginale. Qu'elles furent belles, ces doubles vêpres, où j'entendis chanter et prier l'une après l'autre les deux âmes de l'humanité !

Veuillot a raison, rien n'est comparable aux offices de Solesmes : à cette grand'messe, — oui, véritablement grande, — « sans tapage de chaises, sans piétinement de curieux, sans froufou de robes élégantes, sans bruit du dehors. Ici point de suisse, pas même de hallebarde; aucune figure d'employé. La loueuse de chaises est inconnue; le donneur d'eau bénite, inconnu; la belle voix du chantre expressif, inconnue. » La messe parfois n'avait d'autres témoins que les fameux groupes de pierre, les « saints de Solesmes », qui décorent les deux côtés du transept : l'un représente l'ensevelissement du Christ; l'autre, le plus beau, celui de la Vierge.

Et les moines, qui ne chantaient que Dieu, ne chantaient que pour Dieu. Aussi comme ils chantaient! Tantôt assis dans leurs stalles et tous ensemble; tantôt quelques-uns d'entre eux se détachant et formant un cercle devant l'autel. C'est la *schola,* le groupe des musiciens et des voix choisies. L'un d'eux conduit le chœur avec des gestes bas, marqués à peine. Ils commencent, et tout de suite on se sent en présence de quelque chose de parfaitement beau, de parfaitement pur. On ne voit, on n'entend rien que de juste et de net. Le chant est tantôt clair comme le jour qui tombe des vitraux blancs, tantôt sombre comme le noir que font les grands manteaux sur le pavé de marbre. *Alleluia!* Une longue phrase modulée, vocalisée lentement, s'enroule autour de la dernière syllabe du mot joyeux et doux. « Le juste fleurira comme le palmier; il se multipliera comme le cèdre du Liban. » Les vocalises redoublent, et la tige sonore elle aussi multiplie ses

rameaux et fleurit. Je me souviens encore d'un *Kyrie,* d'un *Sanctus,* non pas fleuris ceux-là, mais robustes, bien que toujours élégants. Et surtout je n'oublierai pas l'émotion que me causa la simple procession des moines avant la messe. Pourquoi? Était-ce un de ces jours — il en est de tels pour chacun de nous — qui nous trouvent plus tristes et plus las, plus fidèles à nos douleurs, hélas! et moins forts contre elles! Un de ces jous qui se lèvent sur toute notre misère et dont le soleil ne luit que pour attirer à nos yeux plus de larmes! Sans doute c'est par un de ces matins que les moines passèrent à côté de moi. Deux à deux, en chantant, ils traversèrent l'église, ils franchirent le seuil. Dans les profondeurs du cloître, j'entendis leurs voix s'affaiblir, puis se perdre. Ce fut un instant de détresse affreuse et de complet abandon. Par bonheur les voix revinrent bientôt, et revinrent inaltérées. Alors j'éprouvai pour moi-même et réellement ce que j'avais cru parfois ressentir avec certains héros imaginaires et pour eux : avec Robert sur le seuil de la cathédrale de Palerme, avec Faust surpris par les cantiques et les cloches de Pâques. J'écoutais comme eux; comme eux je buvais avec avidité chacune de ces notes pures et fraîches, et pour la première fois je comprenais pleinement ce que saint Augustin, dans une page célèbre, a rapporté des chants sacrés, de leur douceur et de ses larmes : *Currebant lacrymæ et bene mihi erat cum eis.*

II

L'art grégorien, nous l'avons dit, n'a qu'un objet. Cet objet, qu'il importe de définir avant d'y rapporter cet art, c'est la prière, la prière à l'église, la prière en commun et publique. Ce sont nos relations avec Dieu, nos relations à tous, et dans la maison de Dieu, soumises par conséquent à certains rites, environnées de certaines cérémonies. Voilà tout l'objet de l'art grégorien, le domaine où il convient à la fois de l'affermir et de l'enfermer. On ne saurait assez le répéter : le plain-chant est la musique religieuse par excellence et n'est pas toute la musique religieuse. En dehors de lui, des chefs-d'œuvre sont nés; d'autres se produiront encore. Chefs-d'œuvre sacrés et parfois même chefs-d'œuvre pieux, mais dont la place n'est pas à l'église. C'est à l'église, au contraire, qu'est la place du chant grégorien, et seul peut-être il y est tout à fait à sa place.

Le chant grégorien est la meilleure forme musicale de la prière, comme la liturgie, rétablie par Dom Guéranger, en est la forme verbale par excellence. Il était naturel, nécessaire même, que la restauration des mélodies suivît celle des textes. Elle l'a suivie en effet. « Assez longtemps on a cherché l'esprit de prière et la prière elle-même dans des méthodes, dans des livres, qui renferment, il est vrai, des pensées louables, pieuses même, mais des pensées humaines. Cette nourriture est vide, car elle n'initie pas à la prière de l'Église; elle isole au lieu d'unir. Tels sont tant de recueils de

formules et de considérations publiés sous divers titres depuis deux siècles et dans lesquels on s'est proposé d'édifier les fidèles et de leur suggérer certaines affections plus ou moins banales et toujours puisées dans l'ordre d'idées ou de sentiments le plus familier à l'auteur du livre[1]. » On pourrait étendre cette critique aux œuvres de la musique extra-liturgique. Les plus admirables ne sont jamais que des interprétations particulières ou subjectives ; elles varient suivant le génie des maîtres, que ceux-ci d'ailleurs s'appellent Palestrina, Haendel ou Bach, Mozart ou Beethoven, Rossini, Berlioz ou Verdi. Il est possible, et nous l'avons essayé naguère[2], de suivre dans l'histoire de la musique l'évolution de la pensée religieuse. Les mélodies et les accords ne sont pas des interprètes moins fidèles que les formes, les couleurs et les mots. Serviteurs dociles d'un idéal changeant, ils ont su traduire tour à tour la foi contemplative et mystique ou la simple et robuste croyance, tantôt la conception dramatique, théâtrale même, de notre destinée, tantôt la vision joyeuse et rayonnante, à la Rubens, des plus sanglants mystères. Enfin, dans la musique aussi, le « goût du divin » a quelquefois remplacé l'amour de Dieu, et s'il est un sentiment dont témoignent aujourd'hui certaines œuvres « sacrées » d'un maître moderne et charmant, c'est bien cette nuance d'esprit ou de sensibilité que M. Jules Lemaître, un jour, appelait la piété sans la foi.

1. Préface de l'*Année liturgique,* par Dom Guéranger.
2. Voir notre volume : *Psychologie musicale* (*la Religion dans la musique*).

Mais il y a dans la foi quelque chose qui ne passe
ıi ne change jamais, quelque chose d'universel et de
ixé. Ce fond immuable de la croyance est également
:elui de la liturgie; il en constitue la matière et le texte
nême, et, pour être liturgique à son tour, l'art est tenu
le s'y adapter et de s'y soumettre. La musique est d'au-
ant plus obligée à cette soumission, qu'elle touche en
juelque sorte de plus près que les autres arts à la vérité
eligieuse et qu'elle y peut être plus profondément ou
:onforme ou contraire. La peinture, la sculpture, ne
eprésentent de Dieu que l'apparence sensible, l'huma-
ıité et la mortalité que, pour nous et comme nous, il a
rise. Mais la musique se lie — avec quelle étroitesse!
— au Verbe même, au Verbe qui était dès le commen-
:ement, qui était en Dieu, qui était Dieu. La musique,
ı l'église, n'accompagne et ne traduit pas seulement la
rière, c'est-à-dire ce que nous disons à Dieu, mais ce
ue Dieu même nous a dit et continue de nous dire;
l'où la nécessité d'une appropriation plus stricte et
lus sévère. Un tableau de Paul Véronèse, une statue
lu Bernin sera moins déplacée dans une église qu'une
nélodie d'opéra, fût-ce une pièce instrumentale,
:omme l'ouverture d'*Obéron,* que j'entendis un jour
:xécuter par une fanfare dans la basilique du Sacré-
Cœur. Le peintre des *Noces de Cana,* le sculpteur de
ainte Thérèse, ont pu méconnaître, altérer le sens du
ujet et l'expression du modèle ; modèle et sujet demeu-
ent pourtant reconnaissables. Mais qu'y a-t-il de com-
nun entre l'ardente musique de Weber et les offices de
'église? L'architecture elle-même, plus symbolique et

plus idéale que la peinture et la statuaire, est pourtan moins que la musique la servante de la liturgie. El a le droit de construire la maison de Dieu suivant de types divers. La messe peut se dire partout, fût-ce dan une humble grange, mais nulle part elle ne se dit qu'e des paroles invariables et consacrées. Et si la forme d l'édifice importe moins que celle des mélodies, c'es que l'architecture ne fait pas corps avec les parole mêmes, c'est que, sans leur être étrangère, elle leur es du moins extérieure. La mélodie, au contraire, est e elles ; elle les anime, elle les inspire, elle en est l'é manation, l'efflorescence et le rayonnement.

L'art grégorien n'est que chant. Tel est son premie caractère, et la raison première aussi de sa vocation sacrée. Il semble bien que le chant de la voix humain constitue la musique la plus affranchie qui soit de l fiction et de l'artifice, la musique où le moins de ma tière se mêle à la parole, pour l'appesantir, la contrain dre ou l'altérer. Aussi bien la nature des choses et de lieux mêmes s'accorde avec la conception exclusive ment vocale de la musique religieuse. Il se trouve qu pas un instrument, pas même un orchestre n'est à s place et ne semble à son aise dans une église. Un vio lon seul y grince misérablement ; cinquante violons s'y entendent à peine. Une fanfare militaire n'y produi qu'un horrible tapage. Ainsi l'acoustique des nefs es fatale à toute symphonie : elle rend imperceptible l sonorité des instruments à cordes, et celle des instru ments de bois ou de métal odieuse.

En principe, et selon la rigueur de la théorie ou de

idéal grégorien, le plain-chant devrait se passer de
›ut accompagnement. En fait, même à Solesmes, l'or-
ue l'accompagne toujours. Une des plus récentes pu-
lications bénédictines consiste dans un *Livre d'orgue,*
ui renferme, harmonisés et accompagnés, les chants
rdinaires de la messe et des vêpres. La préface de ce
ivre en est tout simplement le désaveu formel. Elle
ébute ainsi :

« Le plain-chant doit-il être accompagné?

« Non. Tel est l'avis de tous ceux qui se sont sé-
ieusement occupés de cette question. Tel est aussi le
ôtre.

« Dans l'espèce, en effet, l'accompagnement est un
nachronisme, un hors-d'œuvre et un danger.

« Un anachronisme, car la cantilène liturgique a été
omposée en dehors de toute conception polyphoni-
ue; un hors-d'œuvre, car la mélodie se suffit à elle
eule par sa perfection même; un danger, car, la poly-
›honie ayant ruiné le plain-chant une première fois,
lle pourrait bien, si l'on n'y prenait garde, le ruiner
ıne seconde.

« Alors, pourquoi ce travail? Disons-le sans dé-
our : c'est à regret que nous l'avons entrepris, et nous
e publions seulement pour donner satisfaction à
ous ceux qui nous le demandent depuis plusieurs
ınnées.

« A les en croire, outre qu'il est nécessaire de venir
ıu secours des voix inexpérimentées de nos chantres,
l est encore opportun de condescendre à cette dévia-
ion regrettable du goût général qui a créé chez les

fidèles le besoin tout moderne d'entendre un accompagnement polyphone[1]. »

Les bénédictins ont donc cédé à des exigences qu'ils déplorent, et condescendu à des faiblesses qu'ils ne partagent pas, car leurs voix à eux ne sont pas « inexpérimentées »; elles n'ont besoin ni de secours ni de soutien. Le matin de la procession, nous en eûmes la preuve. L'orgue accompagnait la marche et le chant. Il se tut quand les voix cessèrent de se faire entendre; quand elles se rapprochèrent, il reprit, et les voix n'avaient pas bronché. Certes, pour de moins fermes chanteurs, l'accompagnement peut être une aide; pour le chant lui-même, c'est un dommage. La polyphonie altère la parfaite unité, la simplicité absolue de cette mélodie et le caractère, qu'elle possède au plus haut degré, d'un élément premier, irréductible. Il semble aussi que les accords durcissent, en les précisant trop, les modalités grégoriennes. Ils nous imposent des harmonies différentes parfois de celles que nous nous plairions à rêver, et certaines cadences, certaines modulations, y perdent quelque chose de leur charme un peu vague et de leur flottante douceur. Mais si, partout ailleurs qu'à Solesmes, l'accompagnement du plain-chant est une faute nécessaire, à Solesmes c'est presque une heureuse faute. Les auteurs du *Livre d'orgue* nous disent encore en leur préface : « Pour mieux respecter le caractère et la souplesse de la

1. *Livre d'orgue. Chants ordinaires de la messe et des vêpres, transposés et harmonisés* par les bénédictins de Solesmes; imprimerie Saint-Pierre, Solesmes; Paris, Retaux.

mélodie, nous nous sommes efforcés de lui donner un fond harmonique calme et sobre, qui lui permette de se développer librement. Nous avons considéré cette mélodie comme un contrepoint fleuri dont il fallait trouver les voix secondaires, en suivant d'aussi près que possible les exemples et les préceptes des anciens contrapuntistes. Cependant, quand nous n'avons pas su voir comment la solution régulière pouvait concorder avec le rythme mélodique, alors, et pour ce cas seulement, nous nous sommes affranchis de la rigueur de leurs règles. » Des juges compétents ont approuvé cette doctrine[1]. La pratique achèverait de les séduire s'ils entendaient le plain-chant à Solesmes. Il est certain que c'est un accompagnement singulier et difficile que celui « dont la suppression serait la première condition de progrès[2]. » Mais là-bas, comme l'accompagnement accompagne! Sous les cantilènes déjà si douces, quelle douceur encore il répand! Jamais il ne s'oppose ou ne se distingue. Comme une eau tranquille et pure, il porte la mélodie sans secousse et la reflète sans trouble; ou plutôt il ne forme avec elle qu'un seul et même courant : elle en est la surface légère, il en est le dessous profond.

A Sainte-Cécile, pendant l'office de la profession, l'orgue ne se contenta pas d'accompagner. Sous des mains expertes, qu'on sentait féminines, qu'on devinait blanches comme les touches d'ivoire, il fit entendre, en

1. Voir les notes bibliographiques dans la *Tribune de Saint Gervais* de juin 1898.
2. R. P. Lhoumeau.

guise de préludes et d'intermèdes, quelques fragments de Bach et de Mendelssohn. Et je trouvai d'abord importunes, presque impertinentes, ces mélodies moins austères. Mais bientôt j'excusai leur présence, et même je crus comprendre leur langage. Je ne livrerai point vos secrets, je ne lèverai pas le bord de votre voile et je tairai votre nom, virtuose invisible et sainte, aux doigts harmonieux. Mais je sais qu'elle était de votre sang, l'enfant qui venait vous rejoindre par ce clair matin d'été. Et ce sang, on me l'a dit aussi, est celui d'une famille de musiciens. Alors, j'imagine, vous avez joué pour elle quelques-uns des vieux airs qu'elle aimait. Vous les avez offerts et donnés avec elle à Celui à qui elle se donnait elle-même. Et pour la jeune fille, ce fut l'adieu suprême et le dernier écho du monde qu'elle quittait; non pas certes du monde profane, mais d'un monde supérieur, infiniment pur, moins sublime pourtant que le monde où elle allait entrer pour toujours.

Mendelssohn et Bach finirent par se taire. Le plain-chant reprit, et il triompha. Elles furent de nouveau les bienvenues, les voix humaines, les voix vivantes, qui chantaient, mais qui parlaient aussi. La parole est la maîtresse et la reine de l'art grégorien. Exclusivement vocale, cette musique est aussi la musique verbale par excellence. Sans la parole, elle n'a pas de raison d'être, elle n'est pas. La phrase mélodique ne fait que suivre et pour ainsi dire épouser la phrase littéraire. Non seulement il n'y a pas de musique plus respectueuse que celle-ci de l'accent, sur lequel elle est

fondée tout entière; mais il n'y en a pas de plus souple, de plus sensible à la valeur et à la dignité respective des mots. Par une exacte distribution de la lumière et de l'ombre, elle arrive à modeler véritablement le discours. Tantôt elle appuie, sans jamais rien écraser; tantôt, sans rien étouffer, elle enveloppe; tantôt elle glisse et, comme en se jouant, elle passe. Tandis que notre polyphonie moderne demande à l'harmonie, aux timbres, la vérité et la variété de l'expression, la mélodie grégorienne l'obtient de la parole seule. On ne dirait pas que les mots ont été « mis en musique », mais que la musique est sortie, a jailli des mots eux-mêmes, où elle était contenue et comme en puissance.

Il n'est pas jusqu'à la prononciation qui n'ajoute à la mélodie grégorienne plus de grâce ou plus de force, et toujours plus de beauté. Introduite ou rétablie par Dom Guéranger dans l'office bénédictin, la prononciation italienne est conforme à l'histoire, à la liturgie et à l'esthétique. A l'histoire d'abord. On ne saurait contester que les Italiens soient, par héritage, en possession de la prononciation latine. En français même, celle-ci a survécu dans l'orthographe de certains mots : *loup, ours, bourse,* dérivés de *lupus, ursus, bursa.* De plus, le « chuintement » italien (*patchem, tchœli,* pour *pacem, cœli*) se rencontre constamment dans les vieux manuscrits français du dixième au quinzième siècle, et les mêmes textes, en guise de J, ne contiennent jamais que l'I. Quant à la liturgie, la prononciation italienne en complète l'unité littéraire et littérale par l'unité sonore; elle achève ainsi le grand dessein de Dom Guéranger :

la parfaite unanimité dans la prière. Enfin cette manière de prononcer n'est pas seulement la plus exacte et la plus religieuse : elle est aussi la plus esthétique, et cette question de tradition et de logique est aussi une question de beauté. On l'a très bien dit : « Si on lit Arioste ou Dante à la française, c'est-à-dire sans accentuation, en prononçant l'*u* italien comme notre *u*, le *c* comme notre *c*, et de même pour les autres lettres, le charme de leurs vers disparaît entièrement; on peut les comprendre, mais non les sentir[1]. » Appréciable déjà dans la récitation, cette différence l'est bien davantage dans le chant. On en trouverait la preuve rien que dans les mots du psaume cité plus haut : *Et irascetur, dentibus suis fremet et tabescet.* Il suffit de les dire et surtout de les chanter des deux manières pour décider aussitôt entre les deux prononciations et les deux effets, entre la sécheresse, la platitude et la maigreur d'une part, et, de l'autre, l'élégance, la richesse et la plénitude.

Ainsi, parce qu'il est vocal avant tout, le plain-chant convient à l'église; parce qu'il est surtout verbal, il convient aux paroles sacrées.

Mais voici d'autres convenances encore entre l'art grégorien et son objet. Le plain-chant n'est pas seulement vocal : il est homophone; ne se servant que des voix, il ne fait d'elles qu'une voix. La polyphonie vocale, toute pure et spirituelle qu'elle soit aussi, accorde pourtant un peu plus que la monodie, à la forme et, si

1. M. Burnouf (*Revue des Deux Mondes* de 1890), cité par M. l'abbé Chaminade (*Tribune de Saint-Gervais* de décembre 1897), dans une étude où nous avons largement puisé.

l'on peut dire, au métier. L'harmonie et le contrepoint comportent un certain travail, un certain appareil, très idéal encore, mais dont l'art grégorien est exempt. Le chant homophone, c'est le minimum de musique possible ; au delà, ou plutôt en deçà, il n'y a plus que la parole nue. Essentiellement religieux, le plain-chant l'est en quelque sorte deux fois : autant qu'un lien entre Dieu et les hommes, il est le lien des hommes entre eux. Naguère nous avons cherché — trop loin peut-être — dans les formes successives et diverses de la musique, l'idéal de la société parfaite[1]. Ne serait-il pas ici, dans cette forme à la fois la plus éloignée de nous parce qu'elle est la plus ancienne, et la plus proche parce qu'elle est la plus simple : l'unisson ? Pour le croire, et surtout pour le sentir, il faut nous oublier, nous renoncer nous-mêmes, tels que nous ont faits des siècles d'harmonie, des siècles même de mélodie, mais d'une mélodie toute différente de la mélodie grégorienne. Voici que se pose encore une fois la grave, l'éternelle question de la mélodie et de l'harmonie. Elle se réduit ou plutôt elle s'élève jusqu'à la question plus générale de l'individu et du nombre, à laquelle c'est le fait, et je dirai l'honneur de la musique, d'être, plus que les autres arts, directement intéressée. Au point de vue social ou sociologique, la question de l'harmonie et de la mélodie est complexe ; elle offre des aspects changeants, sinon contradictoires. Il est très vrai que la mélodie, certaine mélodie, peut être le signe

1. Voyez, dans notre premier volume d'*Études musicales : la Musique au point de vue sociologique.*

et le type d'un art individuel et égoïste. Elle fut telle à l'époque de sa naissance, ou de sa renaissance en Italie, pendant les annees qui virent la réaction de la mélodie retrouvée contre la polyphonie palestrinienne. Sous la forme du récitatif d'abord, puis de l'air (*aria*), la mélodie devint, pour un siècle et demi au moins, le centre et le sommet d'un art aristocratique et fermé. Rapportant tout à elle, elle usurpa tous les droits, absorba toutes les forces et toutes les ressources. Elle fut orgueilleuse et jalouse; de sa beauté supérieure elle fit une beauté solitaire. Son essence était une, elle ne voulut pas que son pouvoir fût partagé. Sa tyrannie fut douce, dispensatrice de joie et de volupté; ce fut une tyrannie pourtant, et une corruption. La mélodie régna seule; le nombre ne fut plus rien dans la musique, et pour le nombre également la musique ne fut plus rien.

Isolée et comme abstraite ainsi, la mélodie eut tort : elle fut insuffisante et trop étroitement sociale. A la longue, il fallut que la musique s'élargît et que le génie de l'Allemagne y fît rentrer l'idéal plus étendu, plus fraternel, que la Renaissance italienne en avait banni. Telle fut en effet la mission des grands Allemands : souvent celle d'un Sébastien Bach, celle d'un Beethoven toujours, et l'image d'une société parfaite, infailliblement gouvernée, harmonieusement soumise, c'est peut-être la symphonie de Beethoven qui l'a réalisée le mieux.

Il y a là, pour la musique polyphone, des titres, consacrés par l'histoire, à la supériorité sociologique. L'esthétique elle-même tend à les confirmer. Il semble bien

d'abord que le nombre soit l'interprète naturel du nombre, que la foule appelle la foule, et que la pluralité des parties puisse seule exprimer la pluralité des âmes. Parmi les chefs-d'œuvre, si vous cherchez non pas ceux que nous comprenons tous, mais ceux où nous sommes tous compris, lesquels nommerez-vous les premiers? Un double chœur de Bach, un finale de Beethoven; peut-être même, à côté de ces polyphonies colossales, un humble répons de Palestrina. Pour le chanter, il suffit de quatre voix, mais qui sont toutes les voix humaines. Voilà, n'est-ce pas, les œuvres qui n'oublient personne, et d'où pas un d'entre nous n'est exclu; voilà la musique unanime, universelle, représentative et, pour ainsi dire, capable de toute l'humanité.

Songez pourtant à la monodie grégorienne. Vous en apercevrez bientôt le principe collectif et le caractère fraternel. La mélodie est peut-être plus capable encore que la polyphonie d'exprimer l'unité et de la créer. Il y faut sans doute certaines conditions, dont la première est le nombre des voix. En réalité c'est le *solo,* plus que la mélodie, qui est égoïste, et, dans un chœur à l'unisson, la pluralité des chanteurs rachète l'individualisme du chant. L'unisson nombreux, et par conséquent le plain-chant, voilà peut-être la musique sociologique par excellence. En écoutant les religieuses ou les moines de Solesmes, je pensais que leur admirable chœur est l'idéal du chant grégorien, mais qu'il n'en est aussi que l'esquisse. Cet art n'est pas seulement fait pour l'élite : il a besoin de la foule comme la foule a besoin

de lui. Tel *Kyrie,* tel *Sanctus,* admirable à Solesmes, serait sublime sous les voûtes de Paris ou de Chartres, entonné par des milliers de voix. Symphonie de pierre, a-t-on dit souvent d'une cathédrale. Oui, car elle est issue tout entière d'une forme primitive, à laquelle se rapportent et se soumettent des formes dérivées et multiples. Et sans doute une cathédrale est aussi le chef-d'œuvre d'un art profondément sociologique. Pourtant, qu'on associe à sa polyphonie muette une musique homophone, que le *Stabat* ou le *Parce Domine* s'élève et remplisse les nefs, alors on pourra décider si l'unanimité parfaite est mieux exprimée par le concert des lignes ou par l'identité des sons.

Image d'un chœur universel, le chœur choisi des moines ou des moniales m'en parut la plus merveilleuse image. Je n'aurais pas cru possible à tant de voix de n'être qu'une voix. Jamais une d'elles ne devançait les autres; jamais après les autres nulle non plus ne s'attardait. Unique ainsi dans la durée, c'est par la qualité surtout que cette voix était unique. Composée de tous les timbres, aucun timbre particulier ne s'y reconnaissait plus. Féminines ou viriles, de quelles voix, me disais-je, n'est pas faite cette voix! Les unes furent impérieuses et souveraines; d'autres, plus humbles, ont supplié. Il en est qui ont crié des commandements de guerre; il y en a qui murmurèrent des paroles d'amour. Parmi ces voix de femmes, quelques-unes ont bercé des sommeils d'enfant. Joyeuses et libres, toutes ont jeté jadis aux échos de la plaine, de la montagne ou de l'Océan leurs chansons de printemps, de jeunesse, peut-

être de folie. Et maintenant, volontairement captives, les voilà confondues en un seul cantique sacré. Elles ont tout apporté, tout exhalé, tout sacrifié ici : leurs caresses et leurs soupirs, les éclats de leur joie ou de leur colère, les menaces dont elles furent vibrantes et les sanglots dont elles furent brisées. Parfois, dans leur parfait ensemble, comme dans le son d'une cloche, fût-ce la plus pure, on croit saisir des harmoniques mystérieuses : une inflexion particulière, une intonation personnelle, que sais-je! un accent plus doux ou plus fort, un souffle plus profond ou plus léger. Mais on ne le croit pas longtemps. Bientôt tout retombe, s'efface et se noie dans l'unique et totale cantilène. Elle ressemble à la mer, mais à la mer parfaitement unie et plane, dont on ne peut distinguer les flots.

C'est un grand exemple social que la symphonie, effort commun vers un seul but et sous une seule loi. Si le musicien est un maître, cet effort ne sera pas trompé. On en prévoit le terme; mais d'abord il en faut suivre le progrès, parfois même subir les arrêts ou les reculs. Parmi tant de forces ou de volontés unies et diverses, il en est qui défaillent, d'autres qui s'égarent ou même se révoltent. Des contradictions se produisent; des plaintes aussi, des dissonances et des déchirements. Tout cela est pathétique, tout cela est beau, parce que tout cela sera résolu, rétabli et rassemblé. Fermement proposée d'abord, puis contrariée en vain, obstinément voulue et poursuivie jusqu'au bout, l'unité finira par être atteinte et réalisée ; elle formera le gain et la conquête suprême de la symphonie triomphante.

Cette unité, la monodie grégorienne n'a pas à la conquérir. Elle la possède éternellement, sans trouble, sans menace et sans combat. Il n'y a pas ici plusieurs voix qui finiront par s'unir; il n'y a jamais eu, jamais il n'y a et il n'y aura qu'une seule voix. Pas d'effort, pas de tendance, pas de devenir; mais l'être, l'être toujours total et toujours un. Et l'unité du chant grégorien ne représente pas seulement l'unité des hommes entre eux, mais celle de l'homme en lui-même, son unité spirituelle et intérieure. Loin de diviser l'âme, cet art la rassemble toute. Il la fait concorder et concourir en toutes ses parties et de toutes ses forces. Il est ainsi l'expression moins de ce que nous sommes que de ce que nous étions avant la faute et de ce que nous redeviendrons après la miséricorde. Il répare notre condition primitive et prépare notre condition future. « Qu'ils soient un comme mon Père et moi nous sommes un. » Les voix de l'unisson grégorien, fussent-elles cinq cents, ou cinq mille, sont unes de cette manière. Nombreuses, et, s'il était possible, innombrables, elles seraient encore consubstantielles. Et que l'unité qu'elles signifient, qu'elles établissent parmi nous et en nous, soit analogue à l'unité divine, cela constitue entre l'objet de la musique grégorienne, qui est divin, et cette musique elle-même, une convenance nouvelle et sacrée.

L'antiquité de l'art grégorien en accroît aussi le caractère religieux. Plus que tout autre chant, le plain-chant est contemporain de ce qu'il chante; ce mode d'expression a paru en même temps que l'ordre des idées et des sentiments qu'il exprime, et c'est encore une raison

pour qu'il les exprime avec fidélité. La question des origines du plain-chant est résolue au fond ; quelques détails seuls demeurent discutés. « C'est au courant gréco-latin, nous dit le savant directeur de la *Paléographie musicale,* que l'Église emprunta les éléments premiers de sa mélodie. Le genre diatonique lui convenait à cause de sa noblesse et de sa fermeté ; elle se l'appropria, laissant de côté les genres chromatique et enharmonique dont la mollesse répugnait à la pureté du culte divin. Il est probable aussi qu'elle adapta ses cantilènes aux modes et aux gammes des Hellènes. Dans quelle mesure ? Il est impossible de le dire. S'empara-t-elle des *airs* mêmes païens (des *nomes*), pour les baptiser et les mettre dans les bouches chrétiennes ? On l'a affirmé récemment, sans en donner l'ombre d'une preuve ; cette affirmation est en contradiction manifeste avec tout ce que nous connaissons des Pères et des Conciles et avec l'esprit de l'Église. Jusqu'à plus ample informé, je considère les airs de nos antiennes comme de véritables créations de l'Église[1]. »

Ainsi constitué, le plain-chant, nous l'avons dit précédemment, est la plus vieille musique dont les œuvres en grand nombre soient parvenues jusqu'à nous. Témoin vingt fois centenaire du christianisme primitif, certains siècles ont pu le récuser ou le corrompre ; le nôtre, près de finir, semble prêter l'oreille à son témoignage sérieux et doux. L'idéal religieux tend à remonter

1. *L'Art grégorien, son but, ses procédés, ses caractères,* conférence faite à l'Institut catholique de Paris, en 1897, par le R. P. Dom Mocquereau.

le cours des âges. Hier, nous avions cru le trouver à Saint-Gervais, dans cette polyphonie palestrinienne dont un jeune maître de chapelle, qu'on ne saurait assez remercier, nous a rendu l'intelligence et le sentiment [1]. Les moines de Solesmes nous conduiront plus loin, plus haut encore, jusqu'à la source. Elle jaillit au pied même de la Croix. Une telle antiquité s'impose comme une des forces, un des prestiges de l'art grégorien. C'est beaucoup, pour qui célèbre les choses éternelles, de les célébrer sur le mode le plus ancien, le plus proche du temps où ces choses furent révélées. En écoutant les vêpres des moniales, je songeais que les premiers fidèles, dans les catacombes, avaient sans doute psalmodié ainsi. Sous le maître-autel, je voyais sainte Cécile, couchée dans l'attitude exquise de son jeune martyre, et la vierge mélodieuse semblait dormir au murmure fidèle des mélodies qu'elle avait elle-même chantées.

La voix des moines me parut l'écho de plus rudes voix. C'est peut-être un de leurs chants qui, sur le seuil de la basilique lombarde, arrêta devant saint Ambroise irrité Théodose encore sanglant. Plus tard, les cathédrales du moyen âge retentirent de tels cantiques; quand les peuples priaient encore, c'est ainsi qu'ils priaient. « Au milieu de la vie nous sommes dans la mort. Où chercherons-nous du secours, si ce n'est en toi, Seigneur, que nos péchés ont irrité justement! O Dieu! O Saint! Saint et fort! Saint et miséricordieux

1. M. Charles Bordes, maître de chapelle de Saint-Gervais, fondateur et directeur de la *Schola cantorum*.

Sauveur, ne nous livre pas à la mort amère. » Encore plus que les paroles il faudrait pouvoir citer la musique, cette complainte rude, rauque et par moments terrible. Ce répons du *Media vita* était célèbre au moyen âge. On le croyait doué de vertus extraordinaires. On l'entonnait aux jours de péril et d'angoisse, pour écarter la mort, quelquefois même, paraît-il, pour l'appeler sur une tête maudite. Imprécation ou supplication, c'est un chant tragique et sublime. « *Sancte Deus!... Sancte fortis!... Sancte misericors!* » Sur chaque *Sancte!* les voix se laissent tomber lourdement, puis remontent, comme si toute l'humanité chargeait cette note unique de tout le poids de son épouvante et de sa misère, pour la relever aussitôt de toute la force de sa foi et de son espérance.

Contemporain du christianisme, il est possible aussi que le plain-chant en soit un peu le compatriote. Quelque chose de l'Orient a peut-être passé dans les mélodies gréco-latines. La provenance ou du moins l'influence hébraïque n'est pas invraisemblable ici. Les chants ecclésiastiques et les chants orientaux se ressemblent souvent par l'intonation ou la cadence, par la fantaisie et le caprice des mélismes ou des vocalises, par ces modes surtout, qui nous paraissent étranges et qui règlent également la psalmodie d'un moine et la cantilène que l'Arabe soupire sur sa flûte de roseau. La terre où la vérité parut, ou naquit la foi, est aussi la terre où flotte un rêve éternel, et dans la musique de la foi quelque chose a pu rester du rêve. Cela donne à tel répons ou à telle antienne une grâce, une langueur

étrange, exotique même. « *Hiems transiit, turtur canit, vineæ florentes redolent.* » Quand le Cantique des Cantiques murmurait doucement dans la blanche chapelle des moniales, ce n'était pas seulement la poésie, mais la musique aussi, qui chantait comme la tourterelle, embaumait comme la vigne en fleur.

Aucun charme ne manque à ces chants, pas même celui du mystère. Il n'en est pas un dont on connaisse l'auteur. Ils sont anonymes, et par conséquent ils sont humbles. Une vertu s'ajoute à leur beauté, l'accroît encore et la dégage. Plus de biographie possible ; nous ne savons plus rien du moment, du milieu, ni de la race. Sans qu'un nom glorieux la recommande, ou qu'un nom obcur la desserve, l'œuvre est seule à parler, à rendre témoignage ; rien ne permet qu'on la rapproche de l'artiste, soit pour les rattacher, soit pour les opposer l'un à l'autre. Tout ce qu'elle eut d'un homme a péri ; elle ne survit plus que par ce qui lui vint de Dieu.

Dieu, qui lui donna d'être humble, lui donna aussi d'être populaire, de ressembler à cette foule pour laquelle elle fut créée. Entre les chants de l'Église et les chansons du peuple au moyen âge, les échanges durent être nombreux. Des traces en subsistent encore. Un docteur en ces matières a signalé de remarquables analogies. L'*Ave maris stella* ressemble à la vieille complainte : *Quand Jean Renaud de guerre revint.* La psalmodie de l'*In exitu Israel de Ægypto* n'est pas très différente d'une chanson nuptiale du Berry :

Mon père est en chagrin,
Ma mère a grande peine ;

Moi, je suis une fille de trop grand merci
Pour ouvrir ma porte à cette heure-ci [1].

Il ne faut pas s'étonner, encore moins s'indigner de pareilles rencontres. Elles n'ont rien qui déshonore les mélodies sacrées. Qu'importe à celles-ci qui les chanta le premier ! Sans doute ce fut le prêtre à l'autel ; mais, fût-ce le laboureur dans le sillon, le Dieu des pauvres n'eût pas repoussé de pauvres chansons. Quand il appelle à lui les vierges qu'il aime, quand il leur dit ; *Venez !* son appel peut bien ressembler à celui d'un berger, puisqu'elles sont ses ouailles et qu'il est le Bon Pasteur.

Je me souviens qu'un soir, en ma logette de Solesmes, j'eus besoin d'un serviteur. Je le demandai. Il s'agissait d'un détail matériel : une lampe électrique à régler. Ce fut un moine qui vint. Très simplement, souriant et sans mot dire, il s'acquitta de ce très simple office. Le lendemain matin, je le revis à la chapelle ; debout auprès du célébrant, il approchait de l'autel ses mains hier humblement laborieuses, aujourd'hui presque sacerdotales. Alors je crus comprendre la double signification des mélodies grégoriennes, et je ne vis plus qu'un accord symbolique dans l'apparent contraste de leurs diverses destinées. Parce qu'ils accompagent, parce qu'ils allègent les travaux les plus modestes, — je dirais les plus misérables si le travail était jamais misérable, — ces chants ne deviennent pas indignes des offices les

1 Voir une conférence de M. Julien Tiersot, publiée dans la *Tribune de Saint-Gervais* de mai 1898.

plus augustes, les plus sacrés. Également familiers et sublimes, ils peuvent être tantôt à la peine et tantôt à l'honneur. Il est naturel et, comme dit la Préface, « il est équitable et salutaire » qu'il en soit ainsi. Il convient que l'art chrétien par excellence, l'art qu'on peut le mieux appeler divin, ne soit pas celui des savants et des habiles, mais des ignorants, des petits et des pauvres, de ceux auxquels le royaume de Dieu a été promis.

Plus on étudie le chant grégorien, plus on voit s'accroître le nombre de ses beautés, de ses vertus et de ses bienfaits. Fidèlement docile à l'idée ou à l'idéal religieux, il n'y est pas docile servilement. Cet art obéissant n'est pas un art esclave. Libre de toute harmonie, il est libre aussi dans son rythme et libre enfin dans sa mélodie.

La veille de la cérémonie de profession, je lisais d'avance, avec un des religieux, le texte et la musique de l'office. Arrivés à l'un des passages les plus pathétiques, comme je demandais quel en était le mouvement, le Père me répondit : « Celui que voudra la jeune fille ; nous la suivrons. » Cette liberté d'allure peut se résumer en deux mots : le chant grégorien est soumis au rythme ; il ne l'est pas à la mesure, j'entends à la mesure isochrone de la musique moderne. Rythme souple, aisé, modéré, qui va, qui marche toujours sans traîner jamais ni jamais courir. « Toutes les combinaisons lui sont bonnes, pourvu qu'elles soient proportionnées et harmonieuses. Et cette proportion, dit très bien Dom Pothier, repose sur le rapport que les parties qui composent le chant ou le discours ont soit entre elles, soit

avec le tout [1]. » C'est à ce point de vue du rythme que certains auteurs ont pu le mieux établir une distinction générale entre la musique grégorienne, « naturelle et libre », et l'autre musique, celle qu'ils ont appelée avec raison la musique mesurée, mais qu'avec trop de rigueur ils ont traitée aussi de musique artificielle.

Naturel et libre, tel est bien le rythme du chant grégorien. Les notes ici ne possèdent pas une valeur fixe et mesurable; elles ne déterminent pas avec une rigueur mathématique la durée du son. La phrase mélodique ne se divise, ne s'équilibre et ne s'organise pas d'après une mesure inflexible, mais suivant l'organisme et les divisions du texte littéraire. Les pauses mêmes jouissent d'une indépendance pareille à celle des notes, et le silence, dans l'art grégorien, n'est pas moins libre que le son. Rien ici ne sent la tyrannie, la contrainte, ou seulement la gêne ; tout respire au contraire la facilité, la souplesse, on dirait presque le loisir. Tant de liberté pourtant ne dégénère jamais en licence. Le rythme n'est pas absent; il subsiste, il est sensible, mais il échappe à la convention et se rapproche, autant qu'il est possible, de la nature.

On l'a justement remarqué : « Il y a deux espèces de rythme : le rythme naturel, fondé sur les lois de la nature, et le rythme artificiel, basé sur les lois conventionnelles de la mesure... » De ces lois, « les unes sont le résultat d'un calcul mathématique, d'une combinaison artificielle due au génie de l'homme obéissant d'ailleurs aux principes d'ordre et d'harmonie que le Créateur a

1. Dom Mocquereau, *Conférence faite à l'Institut catholique.*

mis dans l'univers; les autres, au contraire, dépendent de la force productrice de la nature, qui crée elle-même ses propres formes et ne les emprisonne dans aucun moule, afin qu'elles conservent leur valeur; elles échappent à toute limite conventionnelle, à tout calcul humain... Que nous entendions débiter un discours ou déclamer une pièce de vers, nous éprouverons également cette impression agréable qui naît d'un rythme régulier, et cependant les lois du discours libre diffèrent essentiellement de celles du discours asservi à des règles. Là, ce sont les lois de la récitation naturelle; ici, celles d'une mesure sévère produisant des longues et des brèves, des pieds et des vers; là ce sont les lois du rythme naturel, innées, pour ainsi dire, à la langue; ici ce sont des lois de convention, imposées au langage[1]. »

On ne saurait mieux dire, et cette comparaison, par hasard, est raison. Il y a justement, entre la musique grégorienne et l'autre, la même différence rythmique qu'entre la prose et la poésie. Le rythme du chant grégorien ne ressemble à rien tant qu'à celui d'un beau style oratoire, périodique et nombreux. Et s'il est certain que ce rythme lui-même a ses lois, il n'est pas moins évident qu'elles sont moins étroites, moins conventionnelles que les autres, et que, pour leur obéir, la musique a moins à sacrifier de son naturel et de sa liberté.

Pas plus que le rythme, la mélodie grégorienne n'est

1. *Le Plain-Chant et la Liturgie,* par un bénédictin d'Allemagne. Traduction de l'abbé Wolter; Paris, Gaume éditeur, 1867

esclave. Syllabique parfois, d'autres fois elle est ornée et fleurie. Sur une syllabe accentuée ou finale il arrive qu'elle brode des vocalises véritables. Mais ces vocalises demeurent toujours expressives, parce que toujours elles sont lentes. Chacune des notes qui les composent, demeurant distincte, garde sa valeur et sa beauté propre. Il n'y a pas là de « traits », de « roulades » insipides, mais encore, toujours des mélodies; et tandis que la vocalise profane est trop souvent l'exercice matériel d'une inutile virtuosité, le « mélisme » grégorien peut envelopper de ses plis gracieux un sentiment sincère ou une pensée profonde.

C'est alors que la musique pure, celle qui ne parle pas, mais qui chante, prend de passagères et délicieuses revanches. On peut même se demander si la musique, si la mélodie n'est pas née autrefois de ces échappées ou de ces fantaisies furtives. Sans doute on commença par ne connaître et ne pratiquer que la récitation, la psalmodie *recto tono,* c'est-à-dire sur une seule note. A celle-ci peu à peu d'autres notes s'ajoutèrent, soit pour annoncer le verset, — et ce fut l'intonation, — soit pour le terminer, — et ce fut la cadence. En ces deux épisodes, exorde et conclusion, la mélodie put se donner carrière. Dans le premier, la voix n'abordait pas encore le texte; dans le dernier, elle l'avait énoncé tout entier; dans l'un et dans l'autre elle était quitte envers lui, elle avait le droit de chanter pour elle-même et de prendre plaisir à s'entendre chanter.

Ce droit à la musique pure, la mélodie grégorienne ne craint pas toujours de l'étendre jusqu'au centre et

comme au cœur même du texte. Elle ne prend avec les mots que les libertés nécessaires, mais enfin elle les prend. Belle souvent de déclamation et d'accent, elle sait n'être belle aussi que de sa propre beauté. Les maîtres anonymes du plain-chant, « ces prétendus ignorants, ces barbares, ont su, il y a quinze ou seize siècles, résoudre un problème qui agite encore le monde musical moderne : le problème de l'alliance de la musique et des paroles. Dans leurs compositions ils savaient mener de front le respect du texte et celui de la mélodie; ils savaient combiner ces deux éléments avec un art et une science admirables, qui devraient servir de modèles à nos compositeurs...

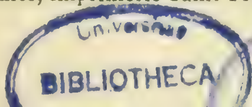
« Nulle cantilène plus que la romaine ne traite les paroles avec égard et déférence. Très souvent elle conforme ses mouvements à ceux du texte, elle modèle sur lui son rythme et ses intonations, et se maintient dans la forme matérielle des mots, dans l'étendue des phrases et des périodes. Lorsqu'elle s'en affranchit, elle semble presque toujours ne le faire qu'à regret; elle use alors de ménagements délicats, d'ingénieuses transactions, d'adroites complaisances, pour conserver à son compagnon quelque chose de son influence. Si décidément elle se sent trop à l'étroit dans les limites du texte pour rendre avec l'expression convenable et à sa manière le sentiment des paroles et les orner de ses mélismes, alors elle n'hésite plus à faire valoir tous ses droits; cependant, même dans ses exigences les plus rigoureuses, elle prend encore mille précautions afin de conserver la liaison des syllabes et de maintenir

ainsi l'unité des mots, dont elle distend doucement les éléments, sans jamais les séparer ni les briser[1]. »

Ainsi trois états ou trois conditions de l'art grégorien sont possibles : tantôt le texte l'emporte ; tantôt c'est la mélodie ; tantôt, entre les deux forces, une transaction intervient. Quel tempérament peut être plus juste, et quel régime plus harmonieux ? Ni la parole ni la musique n'est esclave, encore moins victime ; tous les droits sont garantis, conciliés, et jusque dans la discipline de l'art qu'elle peut le mieux appeler le sien, l'Église, tant de fois accusée de jalousie et de despotisme, apparaît comme la protectrice et la patronne de la véritable liberté.

Considérons enfin le caractère moral et, comme disaient les Grecs, l'*éthos* le plus intime du chant grégorien. Nous reconnaîtrons qu'il se compose, en proportions d'ailleurs inégales, de force et de douceur. Le plain-chant tire d'abord sa force de l'unisson, des voix, indéfiniment nombreuses, qui le redoublent, le centuplent, le multiplient indéfiniment. Sa force lui vient encore de sa simplicité. Rien ne l'altère et rien ne le divise. Rien non plus ne l'embarrasse ou seulement ne l'enveloppe. Toute l'énergie, toute la vertu de la musique se ramasse et se concentre dans la mélodie seule, sans que jamais rien d'elle se perde dans les accessoires ou le dehors, sans qu'une atmosphère environnante, créée par l'harmonie ou l'orchestre, voile jamais ses arêtes toujours vives et son relief toujours pur. Il n'est

1. *Paléographie musicale* des bénédictins de Solesmes, t. III, *passim ;* Solesmes, imprimerie Saint-Pierre.



pas jusqu'aux modes particuliers du plain-chant qui n'en accroissent la vigueur. Exclusivement diatonique, il ignore le chromatisme, dont le propre est d'énerver et de dissoudre. Ce n'est pas sans raison que la note « sensible » s'appelle de ce nom, et le chant grégorien, qui l'évite, échappe du même coup, sinon à la sensibilité, du moins à la sensiblerie. Il est certain que cette note est par excellence la note qui atténue et qui attendrit, celle qui peut être faible, presque lâche. *Dies iræ, dies illa.* Restituez ici la sensible altérée; réduisez d'un demi-ton, faites chromatique l'intervalle diatonique, et vous comprendrez par un seul exemple tout ce que les modes grégoriens épargnent au plain-chant de mollesse, tout ce qu'ils lui communiquent de santé robuste et de mâle beauté.

Mais ce chant est encore plus doux qu'il n'est fort. Les anciens auteurs en rendent unanimement témoignage. *Suave sonantis Ecclesiæ,* dit saint Augustin. « Que l'harmonie des chants, écrit saint Léon, se fasse entendre dans toute sa suavité. » Saint Isidore de Séville veut que la voix des chantres « n'ait rien d'âpre, ni de rauque, mais qu'elle soit sonore, suave, liquide, et, par le timbre autant que par la mélodie, appropriée à la sainteté de la religion. » L'historien de saint Grégoire, Jean Diacre, rapporte « que les Germains et les Gaulois furent plusieurs fois dans le cas d'apprendre et de rapprendre cette douce mélodie grégorienne qui les avait enchantés; mais ils ne purent jamais la conserver dans toute sa pureté, soit à cause de la légèreté de leur esprit qui les porte à y mêler leurs chants grossiers,

soit par une suite naturelle de leur barbarie primitive. En effet, ces hommes d'en deçà des Alpes ne peuvent assouplir à la douceur de la mélodie les sons formidables qu'ils tirent de leur poitrine comme les éclats du tonnerre; car, tandis que leur dur gosier s'efforce de produire une douce cantilène par des inflexions et des répercussions redoublées, il imite plutôt le bruit sourd et criard des chariots qui rouleraient sur des marches de pierre, et il exaspère ainsi les oreilles des auditeurs, au lieu de les frapper agréablement. »

Que de chantres, voire même de prêtres, sont demeurés des Gaulois ou des Germains du temps de Jean Diacre! Si le plain-chant trouve encore tant de résistance, la faute en est pour beaucoup aux interprètes qui le « calomnient » : aux « chantres hurlants » dont parlait déjà Boileau; aux officiants eux-mêmes, qui ne savent qu'ânonner ou rugir, qui vocifèrent, à moins qu'ils ne marmottent, et dont la psalmodie informe et vraiment barbare ressemble en effet tantôt au fracas du tonnerre, tantôt au « bruit des chars pesants qui reviennent le soir ».

Avant d'avoir écouté le plain-chant à Solesmes, je ne croyais pas à sa douceur. J'y crois maintenant peut-être encore plus qu'à sa puissance. J'ai entendu, j'allais dire j'ai vu s'élever lentement et comme fleurir sous un ciel calme les plus ravissantes cantilènes. Un jour, — c'était à l'heure lumineuse et chaude de midi, — pour moi seul, dans la chapelle vide, un admirable chœur de moines chanta : « *Rosa vernans*... Rose printanière de charité, lis virginal, ô Marie! » Fortes et cependant

suaves, les voix s'épanchaient largement, comme de beaux violoncelles tendres. La mélodie nouait et dénouait ses guirlandes sonores. Elle ne montait jamais trop haut; jamais elle ne descendait trop bas. Elle ne se hâtait point; elle ne s'attardait pas non plus, et surtout elle cheminait par notes à peu près égales, d'où lui venait peut-être sa plus exquise douceur.

Il existe à cet égard, entre la musique grégorienne et l'autre, une différence considérable. « Dans l'art moderne, le *temps premier,* c'est-à-dire celui qui, une fois adopté dans un morceau, devient la forme de tous les autres, est *divisible* à l'excès... Prenez une mesure à deux temps : deux noires la composent; la noire, qui est le temps premier, peut se diviser en croches, celles-ci en doubles croches, en triples, en quadruples croches, et ainsi de suite jusqu'à l'émiettement. On comprend ce que cette faculté peut donner de mobile et d'instable à la musique moderne.

« Au contraire, le temps premier de la cantilène grégorienne est *indivisible.* Il correspond à la syllabe ordinaire d'un temps, *il n'est pas plus divisible que cette syllabe,* en sorte que si, traduisant en notation moderne une pièce liturgique, vous prenez la noire comme note ordinaire et temps premier, jamais vous n'aurez le droit de la dédoubler en croches.

« Mais il ne faut pas inférer de là que toutes les notes sont égales. En effet, si le temps premier ne peut se diviser, il peut se doubler, se tripler. De même que, dans une broderie sur canevas, une même couleur de laine ou de soie peut s'étendre sur plusieurs points,

ainsi sur le canevas des temps premiers une même note peut embrasser deux, trois et quatre points pour former les dessins mélodiques les plus agréables.

« Cette différence foncière entre les deux arts n'a pas été suffisamment remarquée ; elle exerce cependant une influence considérable sur l'allure générale de la phrase et sur son expression esthétique. *C'est à l'indivisibilité des temps premiers que la cantilène romaine doit en grande partie son calme, sa douceur et sa suavité*[1]. »

Retenons ces derniers traits et cette convenance suprême entre l'art grégorien et son objet. Impersonnel, austère, cet art n'est jamais indifférent ni dur. Surhumain peut-être, jamais inhumain, il n'est ni sans entrailles ni sans cœur. A ceux qui se consacrent à lui chaque jour, il donne plus que le pain quotidien, plus que le nécessaire : il leur accorde même les délices. Autant que de leur croyance, il est l'expression et l'aliment de leur amour. Quand la jeune moniale chante « Celui qu'elle a vu, qu'elle a aimé, en qui elle a cru, qu'elle a chéri, *quem vidi, quem amavi, in quem credidi, quem dilexi* », son chant n'est monotone que pour qui ne sait pas l'entendre. Écoutez-le bien : avec un discernement subtil, cette musique fait à chaque mot, à chaque mouvement, sa part, et ce n'est pas sur les paroles de la foi, mais sur celles de la dilection et de la tendresse, qu'elle s'attarde et se complaît davantage. Pour un chant de menace et d'épouvante, vous en trouverez dix, dans

1. Dom Mocquereau (conférence citée).

la liturgie, qui ne sont que douceur et qu'amour. Les plus graves, les plus forts n'ont jamais rien qui trouble ni qui blesse. Loin d'agiter l'âme, ou de la diviser, l'art grégorien la pacifie et la compose; il s'insinue, il se coule en elle plutôt que de la saisir ou de l'accabler. Religieux, chrétien par tant de caractères, par tant de beautés que nous avons déjà cru reconnaître en lui, voici peut-êre le signe suprême, saint entre tous et qui ne trompe pas, de sa vocation ou de son essence divine. L'art grégorien nous donne la paix; il conserve et renouvelle en nous le don le plus précieux que nous ait laissé le Seigneur.

III

Et cette paix n'est pas celle que le monde donne. Elle résulte d'un accord entre le beau, le vrai et le bien, que le monde ne connaît pas. A Solesmes, la beauté baigne en quelque sorte et plonge de toutes parts dans la vérité. La nature d'abord y environne un art surnaturel; elle le soutient et le fortifie. Je dirai plus : elle lui ressemble; elle est force et douceur, comme lui.

Si vous allez à Solesmes, tâchez d'y arriver par un beau soir d'été. Sans attendre la station de Sablé, quittez le chemin de fer un peu plus bas, à Juigné. De là, remontez la Sarthe aux eaux traînantes et comme pensives. Bientôt vous serez en face de l'abbaye; elle vous apparaîtra sur l'autre bord, forte de toute sa masse, et debout de toute sa hauteur. Je ne saurais définir le style de cette architecture : cela rappelle à la fois le

mont Saint-Michel, le couvent d'Assise et le palais des papes d'Avignon. Au-dessus de la rivière, trop étroite pour la refléter tout entière, l'abbaye élève à pic, dans le roc même et sur le roc, des contreforts gigantesques, des murs de cent vingt pieds, taillés en bosse dans un granit bleuâtre, des donjons coiffés d'ardoises, toute la silhouette énorme, presque barbare, d'une forteresse sacrée et d'un burg religieux. Les hautes parois sont percées d'ouvertures irrégulières, inégales : baies, fenêtres, lucarnes, tantôt simples et tantôt géminées. L'architecte du couvent, qui n'est autre qu'un des Pères, a raison d'appeler son œuvre du chant grégorien pétrifié. Les pierres ici, pas plus que les notes, ne connaissent la mesure et n'y obéissent. Un principe moins rigoureux les régit : le rythme, le rythme seul, plus large et plus caché, leur commande, les organise et les coordonne, crée entre elles des rapports et des correspondances, et rend le colossal édifice sinon symétrique, au moins harmonieux.

Le soleil qui descend le grandit encore. L'heure est charmante. Il ne fait pas de vent, on n'entend aucun bruit. C'est jeudi, jour de promenade pour les Pères. Ils vont rentrer. Quelques-uns nous attendent au bord de la rivière. Nous prenons le bac avec eux, nous passons avec les noirs passagers l'eau dont le pâle azur s'obscurcit de leurs ombres. Puis nous gravissons la pente opposée, et par une porte de derrière nous pénétrons dans l'enceinte de l'abbaye. On y retrouve d'abord la même impression de puissance et de masse, d'assises éternelles sur des fondations inébranlables.

L'abbaye renaît, comme le disait Veuillot, mais telle qu'elle ne fut jamais aux jours lointains de sa naissance. La cour intérieure est un chantier, en attendant de devenir un cloître. Les blocs géants, les colonnes encore brutes, gisent pêle-mêle sur le sol; plus de cent ouvriers sont au travail, et le travail n'est pas près de finir. Au dedans, l'aspect reste celui d'un château fort autant que d'un monastère. Tantôt ce sont des salles immenses : un réfectoire comme pour des héros d'Homère ou des chevaliers du moyen âge; tantôt de mystérieuses retraites : des cellules, des escaliers tournants, des paliers inégaux, des plans ou des perspectives qui se croisent et semblent se contrarier; dans l'épaisseur des murailles s'ouvrent des abris pour l'étude ou pour la prière, qui ressemblent à des postes pour le combat.

Mais cet appareil féodal se déploie au milieu du plus riant paysage. Jusqu'à l'achèvement des travaux, les Pères continuent d'habiter une demeure d'apparence moins seigneuriale, mais d'un caractère encore noble et sérieux. C'est un vaste pavillon du siècle dernier. Du perron qui le précède on n'aperçoit plus rien de sévère ni de rude. Dans le ciel et sur la terre, sur les prairies, les bois et les eaux, une douceur charmante, la « douceur angevine », est répandue. Sur la colline aplanie en terrasse, un parterre à la française allonge ses pelouses rectangulaires, légèrement creusées au dedans, et qui forment comme quatre grands bassins de gazon, que les plus admirables fleurs, des œillets et surtout des roses, entourent d'un rebord éclatant.

Si loin que la vue s'étende, aucune clôture ne l'ar-

-ête. Le parc semble ne pas finir; il se perd insensiblement dans les champs d'avoine et de coquelicots, dans es taillis que dominent de sveltes peupliers, dans les andes tachées de sable jaune, dans les lointains bleuâres où le château de Sablé dresse, comme sur un socle le velours, sa façade presque royale. L'équilibre de ce paysage en fait la suprême beauté. La plénitude et le vide, l'ombre et la lumière s'y répondent. A gauche, ce sont les dépendances actuelles de l'abbaye : la bibliohèque, le réfectoire, d'où s'échappe dans le silence des repas la voix monotone du lecteur; c'est une allée de vieux tilleuls, impénétrable au soleil. Çà et là, d'humbles logettes de moines, quelques-unes en forme de petites chapelles, paraissent entre les massifs; une stave de la Vierge est debout à même la terre, parmi les giroflées et les liserons. A droite, au contraire, c'est la campagne ouverte et le grand ciel clair, c'est le vallon, c'est la rivière lente et qui s'éloigne à regret de la colossale abbaye, après avoir effleuré de sa douceur qui s'écoule cette force qui demeure.

A Bayreuth autrefois, j'ai senti les harmonies de la nature et de l'art. A Solesmes, elles sont encore plus profondes et plus pures. A Bayreuth, trop d'humanité se mêle au divin, trop de charlatanisme et de superstition la piété. La foule encombre le paysage et le gâte. Elle en profane le silence, elle en viole le mystère. De ridicules équipages gravissent la colline, le soir; le restaurant est voisin du temple, et l'odeur de la cuisine est parfois plus forte que le parfum des bois. Et puis le temple même n'est qu'un théâtre; théâtre modèle, théâtre

sacré, *Bühnenweihfestspielhaus,* mais, de si beaux nom qu'on le nomme, un théâtre enfin, c'est-à-dire un asil de rêves, de sublimes ou délicieux mensonges, de men songes pourtant ou de fictions vaines. Solesmes es le royaume ou le sanctuaire de la vérité. Là, rien n'es mensonger ou fictif, ni dans la nature ni dans l'art Montaigne a dit des monastères : « Ceux mêmes qui y entrent avec mépris sentent quelques frissons dans le cœur et quelque horreur qui les met en défiance de leu opinion. » Que sera-ce donc si vous y entrez avec res-pect et avec amour! On exige de plus en plus dans le drame lyrique la vérité et la vie. Est-il rien de plus vi-vant, de plus vrai, qu'une profession religieuse? Si j'en avais douté, je n'aurais eu qu'à regarder à côté de moi le père d'une des jeunes professes était à genoux, et les pleurs qui tombaient de ses yeux rendaient assez témoi gnage. Alors, des tableaux de théâtre : couvents d'opéra-comique ou cloîtres d'opéra, me revinrent à la mé-moire, et j'en sentis la misère et la fausseté. Dans cett chapelle, au contraire, quel réalisme, ou plutôt quell réalité ! Je songeais que ces deux vierges consacrées ne quitteraient plus leur voile, et que le rideau qui tout à l'heure allait s'abaisser sur elles ne se relèverait pas. Je pensais, les voyant gisantes et muettes, que des canta-trices aussi, au moment le plus pathétique, s'agenouil-lent, se prosternent et se taisent. Mais, si « vraie » que puisse être la « situation », quels que soient alors l'émo-tion, le génie même d'une artiste, de moins graves pensées doivent emplir son silence; ce n'est pas aux planches du théâtre, c'est aux dalles de l'autel qu'il fau

appliquer l'oreille pour entendre l'éternelle vérité. Quand les jeunes filles se relevèrent, elles étaient pâles, peut-être de l'avoir entendue. Et nous-même, jusqu'à la fin de la cérémonie, nous ne cessâmes de l'entendre. Paroles, mélodies, ce n'était pas là de vains sons qui s'évanouissent dans l'air aussitôt qu'ils sont nés, emportant dans leur fuite notre jouissance passagère. Non, plus profonde était leur vertu, et leur effet plus durable. L'art ne nous apparaissait plus comme un jeu supérieur, mais comme l'éclat et le rayonnement de la vérité même; il n'était pas expression, mais acte, et le sentiment de sa beauté s'effaçait devant celui de son pouvoir.

Partout ici le vrai et le beau sont confondus. Non seulement rien n'est faux, mais rien n'est figuré. Sur quelle scène ou dans quel orchestre, chez quels virtuoses, chez quels artistes même trouverez-vous une telle sincérité? Ces religieux ne représentent pas, ils sont. Ils n'empruntent, ils ne simulent, ils n'affectent rien. Leur art ne se distingue pas de leur pensée; il est leur pensée elle-même, et tout entière; il est le fond de leur âme et la substance de leur être; il ne fait qu'un avec la vérité à laquelle ils croient de toute leur croyance et qu'ils aiment de tout leur amour. Et cette vérité nous apparaît infiniment supérieure à toutes les vérités, fût-ce les plus hautes, à celles dont les plus purs chefs-d'œuvre peuvent être les témoignages, dont les plus grands artistes savent se faire les interprètes. Taine a donné quelque part comme la mesure, comme une des mesures au moins de l'idéal esthétique, le degré

d'importance du caractère. On ne contestera pas que le caractère soit ici d'une importance capitale. Ici la vérité de drame ou d'opéra, la vérité de nos joies et de nos douleurs, de nos amours et de nos haines, de toutes nos passions humaines, éphémères, changeantes, retombe au rang des vérités secondaires et relatives; elle recule et s'efface devant la vérité primordiale, nécessaire, absolue et divine, celle qui ne varie ni ne passe, qui ne dépend de rien, mais d'où tout dépend et où tout se rapporte.

Inséparable du vrai, le beau, tel qu'il se révèle à Solesmes, n'est pas lié moins étroitement au bien. Que des artistes soient des saints, cela ne se rencontre guère que chez les religieux. Par respect pour l'humilité des bénédictins, nous ne voulons parler que de la sainteté de leur art. Celle-ci du moins s'impose et force la louange. Songez que cet art n'a qu'un seul objet : la prière, c'est-à-dire les rapports de l'âme avec Dieu. Et ces rapports ne sont que de soumission et d'amour. L'art grégorien non seulement ne va jamais contre Dieu, mais jamais il ne lui est étranger; jamais il ne se sépare ni ne se passe de lui. Toute passion humaine, fût-ce la plus légitime, la plus sacrée, en est absente. Il ne se partage pas entre le Créateur et la créature; il ne sert pas deux maîtres; rien de mauvais ni d'impur ne le corrompt, ou seulement ne le trouble.

Il faut sortir de soi-même, il faut s'élever au-dessus de la vie ordinaire et de l'idéal accoutumé, si haut qu'il puisse être, pour comprendre et goûter cet idéal et cette vie. Il faut, ne fût-ce que pour un jour, se faire une

me pieuse, et rien que pieuse ; il faut arriver à sentir leinement et à tenir pour sienne une phrase telle que elle-ci, écrite par Dom Guéranger en tête de l'*Année iturgique :* « La prière est pour l'homme le premier des biens. » Alors seulement, mais sûrement alors, le chant grégorien vous apparaîtra, dans l'ordre de la beauté, omme l'équivalent sans pareil de ce « premier des biens ». Alors vous ne trouverez pas, dans la musique ntière, une fugue, une sonate, un quatuor, une symphonie, un opéra ; alors, parmi les chefs-d'œuvre les plus admirables, vous n'en trouverez pas un à placer u-dessus de ces humbles cantilènes. On rapporte que Beethoven disait : « Je suis plus près de Dieu que les utres hommes. » A de certaines heures, quelques moines, chantant une simple mélodie grégorienne, m'ont paru plus près de Dieu que Beethoven lui-même. J'ai enti que leur art est tout entier divin, que, venu de Dieu seul, c'est à Dieu seul qu'il retourne, que pour bjet et pour auteur il n'a que Dieu. Il ne se complaît as en soi-même et ne s'y rapporte pas. Il ne s'égare amais, parce que jamais il ne s'éloigne. Il a pour evise le mot de Kundry, l'héroïne du drame mystique t monastique de Wagner : « *Dienen,* servir. » Il ne sert ue le vrai et le bien. « La vie est plus que la nourriure, et le corps plus que le vêtement. » La doctrine de art pour l'art n'a que trop méconnu, dans le domaine e l'esthétique, cette hiérarchie nécessaire. A Solesmes, out la rétablit et la consacre ; tout rappelle que le fond prime la forme, et la pensée l'expression, ou le signe ; qu'en dehors, surtout à l'encontre du vrai et du bien, il

ne saurait exister de beauté parfaite, et que si l'art e
admirable lorsqu'il s'impose, il peut être plus sublir
encore quand il s'efface.

J'ai quitté l'abbaye. Sur le chemin qui m'en éloign,
je me retourne pour tâcher de la voir encore. Elle
presque entièrement disparu. Je n'aperçois plus qu'a-
dessus des arbres sa fière enceinte inachevée. Qu'el
s'achève donc, et qu'elle soit une citadelle. Qu'ent
ses hautes murailles elle garde un idéal intangibl,
immuable, et comme un canon de beauté. Qu'elle sot
un asile aussi. Qu'aux jours d'inquiétude et de dou
esthétique ou moral, on puisse venir se rassurer et
reprendre ici. Qu'au bord de cette rivière, parmi c
roses et sous ces arbres, on trouve toujours quelq
chose de fixe, d'immortel, et des chants, comme d
paroles, qui ne passeront pas.

DIX ANS APRÈS. — VISITE A DES EXILÉS

Appuldurcombe-House (île de Wigh,
27 août 1908.

Je parle, ou je vais parler, des Pères bénédictins
Solesmes. Chassés de la terre de France, ils se sot
réfugiés sur un sol libre. Depuis longtemps je m'-
tais promis d'aller les visiter, en pèlerinage de respt
et d'amitié fidèle, en actions de grâces aussi pour tos
les biens que j'ai reçus d'eux autrefois, quand ils hal-
taient parmi nous. Neuf ans déjà passés, je viens de
dire, je fus leur hôte et leur disciple. Je goûtai quelqs
jours auprès d'eux la paix que promet leur devise t

que leur commerce donne. Et puis, une forme, un mode inconnu de la musique, une catégorie nouvelle — la plus pure peut-être — de l'idéal sonore se révélait à moi par leur chant. Oui, la plus pure, la plus sainte, et vraiment presque divine. A Solesmes seulement, dans un art admirable, expression d'une admirable foi, compagnon et témoin d'une admirable vie, j'ai cru découvrir le secret des rapports essentiels et des convenances suprêmes. La trinité du beau, du vrai et du bien m'est apparue là-bas, réalisée et vivante.

C'est assez de bienfaits pour que j'aie souhaité de vous voir et de vous entendre encore, ô maîtres graves et doux de mon esprit et de mon âme, de mon oreille et de mon cœur.



Il est naturel que les fils de saint Benoît aient choisi l'Angleterre pour asile. L'histoire, et leur propre histoire, leur en faisait presque une loi. C'est par les envoyés de saint Grégoire, le pontife bénédictin, que la Grande-Bretagne fut gagnée au christianisme il y a plus de treize cents ans. Grégoire, on le sait, avait souhaité d'en être le premier apôtre. Un jour, n'étant que moine encore, il vit, exposés sur le marché de Rome, des enfants remarquables par leur blancheur autant que par leur beauté. On lui dit que c'étaient de petits Angles. « De petits anges plutôt, reprit-il, car ils en ont le visage. » Et tout de suite il supplia le pape, alors Pélage II, de le laisser aller vers la grande île païenne,

capable et coupable de ce commerce affreux. Mais peine était-il parti, que le peuple de Rome s'émut, exige du saint-père le rappel de Grégoire et l'obtint. Peu d temps après, devenu pape à son tour, il reprenait so dessein et, par d'autres, il avait la joie de l'accompli.

Bède, le vieux chroniqueur de l'Église d'Angleterr a raconté le débarquement des missionnaires pontifi caux, les Augustin et les Laurent, les Paulin et le Juste. Ils entrèrent à Douvres en procession, portant l croix et « l'image du grand Roi, le Seigneur Jésus Christ », chantant une litanie *consonâ voce,* à l'unis son, suivant le mode grégorien.

Le roi de la contrée, Ethelbert, les accueillit, et l'his torien des *Moines d'Occident* nous rapporte que, le ayant écoutés, il leur répondit en ces termes :

« Voilà de belles paroles et de belles promesses ; mai tout cela est nouveau et incertain pour moi. Je ne pui tout à coup y ajouter foi, en abandonnant tout ce qu j'observe depuis si longtemps avec ma nation. Mai puisque vous êtes venus de si loin pour nous commu niquer ce que vous-mêmes, à ce que je vois, croye être la vérité et le bien suprême, nous ne vous feron aucun mal. Au contraire, nous vous donnerons l'hos pitalité et nous aurons soin de vous fournir de quo vivre ; nous ne vous empêcherons pas de prêcher votr religion, et vous convertirez qui vous pourrez. »

Treize siècles plus tard, la même foi trouve encor sur les mêmes rivages les mêmes assurances de respec et de liberté. Un des Pères me raconte qu'il y a deu ans, l'un d'entre eux étant venu à mourir, on fit deman-

der au magistrat la permission de l'escorter jusqu'au cimetière : « Allez, répondit-il, allez en procession, revêtus de vos ornements, portant vos cierges et vos croix et chantant vos cantiques. » Il suivit en personne les funérailles, et la campagne anglaise, anglicane même, ne fut point interdite à un cortège de religieux.

« Vous convertirez qui vous pourrez. » Il n'est pas jusqu'à ces dernières paroles qui n'aient conservé leur effet. Rien n'est rétracté des antiques promesses. On ne dispute rien à des apôtres de leur droit apostolique, et, parmi les habitants du pays, beaucoup, j'en fus témoin, viennent à l'office de nos frères, et quelques-uns déjà sont venus à leur foi.

*
* *

En suivant le chemin qui mène de la station de Wroxall à l'abbaye d'Appuldurcombe, devant le paysage anglais, je songe au paysage de France où les regards exilés se reposaient autrefois. Quel horizon, et quel horizon!

Solesmes, dit-on, n'a plus aujourd'hui pour hôtes et pour gardiens que des oiseaux et des hommes de proie. Les corbeaux font leur nid sous les voûtes, « et de Jérusalem l'herbe cache les murs ». Mais dans la douceur française d'un soir déjà lointain, au-dessus de la Sarthe pensive et si lente qu'on devine à peine en quel sens elle coule, je crois revoir, sur le roc, et sortant du roc, la masse énorme et magnifique du *burg* sacré.

Solesmes semblait une citadelle debout sur sa terrasse

et dans la lumière. Appuldurcombe est une grande villa de l'avant-dernier siècle, avec des colonnes et des pilastres, avec des murs d'un gris rose et qui s'écaillent. On dirait je ne sais quel Trianon humide et lourd caché dans la verdure, au creux d'un vallon.

Ombra mai fù
Di vegetabile
Cara ed amabile
E soave più?

« Fut-il jamais une ombre, l'ombre d'un arbre — littéralement : d'un végétal — plus chère, plus aimable et plus suave? » A l'ombre des arbres d'Angleterre, — et ceux de l'île de Wight sont parmi les plus beaux, — ce chant, profond comme leur ombre, me revient à la mémoire. Il est de Haendel, le musicien anglais à demi.

L'ordre ou le règne végétal déploie ici toute sa magnificence. Ici la verdure prend toutes les formes, se colore de tous les tons. Les arbres sont garnis, de la tête au pied, de toutes leurs branches. Pas un mur ne sépare les prairies qui se touchent; rien que des haies ou des barrières aisément franchissables. Et c'est, à travers la campagne, comme le double symbole d'un pays qui ne brise pas une seule de ses forces, qui ne craint pour aucune de ses libertés.

Autour du couvent, sous les futaies de hêtres et de chênes, les fougères font une seconde forêt, plus basse, mais à peine moins touffue. Des cèdres, de place en place, entre-croisent leurs ramures orientales. Un d'eux s'est abattu, et le couteau d'un moine s'est hâté

de tailler le maître-autel de l'église dans le cœur de l'arbre biblique. Des rhododendrons géants couvrent des pelouses entières de leurs hémisphères de feuillage. Impossible de rêver une plus profonde, plus mystérieuse retraite. En son linceul de verdure, le sanctuaire d'exil a l'air enseveli.

Enseveli, mais non pas mort. Entrez dans ce bois sacré : l'âme bénédictine y habite; elle y travaille, elle y prie, elle y chante. Je la reconnais, et de nouveau je la respire tout entière. Pas un acte, pas un propos, pas une heure n'échappe à son influence. Voici les livres innombrables, seulement un peu dispersés, au hasard d'un aménagement incommode. Voici la « salle des hôtes », où l'on s'assied à table — avec un plaisir que les repas du monde ne donnent guère — entre deux voisins silencieux. Par la porte ouverte du réfectoire, la voix du lecteur arrive seule. Elle lit un ouvrage sur les premiers siècles du christianisme. Elle parle de confiscations et de violences. C'est une page d'histoire contemporaine que nous croyons écouter. Par moments, la voix solitaire cesse de lire. Alors toutes les voix en une seule, *consonâ voce,* modulent une formule brève de prière ou d'action de grâces. Deux ou trois notes à peine la composent. Pour qu'il y ait musique, et quelle musique! il est besoin de peu de sons.

De peu de lignes aussi, de peu de formes, pour qu'il y ait architecture. C'est une modeste église, que Dom M..., le Père architecte, le même à qui l'on doit les splendeurs de Solesmes, a dû se contenter d'élever ici. Elle n'est que de bois recouvert, contre la pluie et

le vent, d'un affreux gaufrage de zinc. Mais, pauvre de matière, elle ne l'est pas d'esprit. Au dehors même, le grand artiste se reconnaît à maint détail : à l'ogive où s'inscrit la croix du clocher ; au goût, apporté de Solesmes, de je ne sais quelle asymétrie heureuse. Quant à l'intérieur, avec ses sveltes piliers et ses nervures fines, sa voûte où s'entrelacent, brunes sur un fond bleu, des solives légères, il m'a paru d'une très noble et très élégante beauté.

Aussi bien, qu'importe la nef où de telles cantilènes résonnent ! Je n'en avais peut-être jamais goûté, comme à présent qu'elle nous est ravie, la pure, l'attendrissante douceur. Ce ne fut que le plus simple, et je dirais, si rien était ordinaire ici, le plus ordinaire office du soir. D'abord, les vêpres, mais psalmodiées comme elles ne le sont nulle part. Ensuite un *Kyrie* de style archaïque et probablement d'origine grecque. Enfin, et surtout, certain *Pater,* sur un mode et sur une formule qui m'était inconnue. Il n'y avait pas là de mélodie, pas même de mélopée ; à peine une intonation, aussi restreinte, sinon davantage, que celle de la *Préface;* une cadence aussi périodique et monotone, mais plus mélancolique et plus suppliante encore. Oh ! comme elle retombait, et de quelle chute douloureuse, chacune de nos requêtes au Père qui est dans les cieux ! *Adveniat regnum tuum ! Fiat voluntas tua ! Et dimitte nobis... sicut et nos dimittimus.* Oh ! surtout que nous avions de peine à leur remettre leur dette, leur double dette, et deux fois si lourde, envers Dieu et envers la patrie, à ceux qui ne permettent plus qu'avec l'air natal, avec l'air de France,

les plus pures entre les lèvres françaises forment de pareils chants!

* * *

On saisit ici l'une des conséquences de ce que M. Paul Bourget, en des pages datées justement de l'île de Wight, a si fortement nommé « la hideuse erreur républicaine ».

Elle se mesure, cette erreur, au nombre comme au prix des biens qu'elle nous a coûtés. Ouvriers de désordre et de dérèglement en tout genre, nos maîtres ont proscrit, ne pouvant la rompre, la plus ancienne et peut-être la plus droite des règles monastiques, l'une des plus fortes disciplines, individuelles et collectives, que l'esprit et le cœur de l'homme sut jamais s'imposer.

Avec un idéal de conscience et de science, de science même sociale, nous nous sommes laissé ravir un idéal de beauté. Ce n'était pas seulement aux croyants, c'était aux artistes, c'était aux musiciens de se lever — si quelqu'un parmi nous se levait encore! — pour défendre ces hommes et pour les retenir.

Maintenant ils ont perdu l'espoir, sinon l'esprit de retour. Ils ont acquis de vastes terrains sur la côte septentrionale de l'île, d'où leurs yeux ne regarderont plus vers la France.

Racontant la vie de saint Grégoire, Montalembert a rapporté cette légende : Une nuit que le pontife dormait, « l'Église lui apparut sous la forme d'une muse magnifiquement parée, qui écrivait ses chants et qui en même temps rassemblait tous ses enfants sous les plis

de son manteau. Or, sur ce manteau était écrit tout l'art musical, avec toutes les formes des tons, des notes et des neumes, des mètres et des symphonies. » Hélas! par notre faute à tous, par le crime des uns, par la faiblesse des autres, ce sont les fils d'une race étrangère qu'enveloppe aujourd'hui le manteau mélodieux.





III

LA POLYPHONIE VOCALE PALESTRINA

1894.

En 1524, selon le témoignage aujourd'hui contesté de l'abbé Baini, en 1526, d'après les plus récentes recherches du docteur Haberl, Clément VII étant pape et Charles-Quint empereur, naquit à Palestrina, au pied des montagnes de Sabine, l'enfant qui devait faire un jour sien et célèbre à jamais le nom de sa ville natale. Il s'appelait Giovanni Pierluigi. Ses parents, Santi Pierluigi et Maria Ghismondi, étaient de petits bourgeois et possédaient un peu de bien : une maisonnette avec quelques châtaigniers, sur les pentes escarpées d'où la bourgade qui fut Préneste regarde encore les horizons romains.

Dès ses premières années, Giovanni, ou, comme on le nommait familièrement, Gianetto, aima la musique et l'étudia. « *Cui quidem scientiæ totum me a puero dedi,* » écrira-t-il plus tard dans la dédicace d'une de ses œuvres au pape Grégoire XIII. On sait peu de chose de son enfance. On a supposé que de temps en temps, les jours de fête religieuse surtout, le petit mon-

tagnard descendait à Rome pour y assister aux offices. Ainsi font encore aujourd'hui les gens de la *campagna*, les *contadini* de Tivoli, ceux de Frascati et d'Albano. Un matin, raconte la légende, un matin que l'enfant, *cantando secondo l' uso dei giovanetti*, traversait la place de Sainte-Marie-Majeure, le maître de chapelle l'entendit et le fit entrer aussitôt dans sa *scuola*. Mais il n'y a là qu'une légende. Il n'est pas vrai non plus, comme on l'a soutenu longtemps, que le musicien français Claude Goudimel ait donné des leçons au jeune Pierluigi. Goudimel n'alla jamais à Rome, et l'histoire ignore jusqu'ici quel fut le maître de Palestrina.

L'histoire nous atteste seulement que le 28 octobre 1544, par contrat passé avec la cathédrale de Palestrina, « Giovanni, musicien, fils de Santi Pierluigi », se voyait attribuer le revenu d'un canonicat, à la condition qu'il tiendrait l'orgue les jours de fête, que tous les jours il prendrait part au chant de la messe, des vêpres et des complies, et qu'il enseignerait la musique aux chanoines et aux enfants. Il n'exerça pas longtemps ces modestes fonctions. Il avait épousé une jeune fille de la ville, Lucrezia de Goris, qui peu après héritait de sa mère quelques arpents de vigne et de prairie. En 1551, le cardinal-évêque de Palestrina, Giovanni del Monte, étant devenu pape sous le nom de Jules III, appela à Rome son jeune concitoyen. Il lui confia la maîtrise de la chapelle Giulia, fondée autrefois par Jules II, et qui n'était autre que la chapelle de Saint-Pierre[1]. Ici

1. Il ne faut pas confondre la chapelle de Saint-Pierre (Vaticane)

commence véritablement la carrière artistique de Palestrina. Trois ans plus tard, en 1554, il dédiait au pape Jules III son premier volume de messes, la première œuvre de musique sacrée qu'un Italien eût encore offerte à un souverain pontife.

Sensible à cet hommage, plus sensible encore à la naissante renommée de Palestrina, le pape résolut de s'attacher plus étroitement le musicien. Lui retirant la maîtrise de Saint-Pierre, qui fut donnée au Florentin Animuccia, il le nomma chanteur de sa propre chapelle. La nomination n'alla pas sans difficultés : elle contrevenait à certains règlements établis par le pape lui-même touchant le recrutement des chanteurs. Les futurs collègues de Palestrina s'en émurent et protestèrent à l'avance. Le pape tint bon, dérogea par bref spécial aux règlements en question, et le 13 janvier 1555, en dépit de la compagnie et peut-être un peu en dépit de lui-même, car il aimait sa basilique vaticane, Palestrina fut agrégé d'office à la corporation des chanteurs pontificaux.

Il n'y demeura que six mois. Jules III étant mort, Marcel II le remplaça; pour peu de temps, car il mourut lui-même après un règne de trois semaines. A Marcel II succéda Paul IV le réformateur, Paul IV le terrible. Dès les premiers jours de son avènement, au commencement de juillet 1555, le nouveau pontife appela devant lui les députés du collège des chapelains chanteurs apostoliques, et leur demanda si tout se pas-

avec la chapelle papale, qui est la chapelle privée des souverains pontifes.

sait en leur chapelle selon les règles des charges et offices de la cour romaine, fixées par le cinquième concile œcuménique de Latran[1]. Les députés répondirent affirmativement. Le pape alors leur rappela certaine constitution de Léon X, laquelle enjoignait aux chanteurs, sous les peines les plus sévères, « de vivre avec la modestie et selon la scrupuleuse moralité qui conviennent à de bons prêtres ». N'avait-il pas appris cependant que plusieurs d'entre eux non seulement n'étaient pas prêtres, mais pas même clercs! Les députés convinrent que trois d'entre eux en effet étaient mariés : Leonardo Baré, Domenico Ferrabosco et Giovanni Pierluigi. Mais tous trois n'en avaient pas moins été nommés expressément par les précédents pontifes. A quoi Paul IV répliqua que ses prédécesseurs avaient fait à leur guise, et qu'il ferait, lui, à la sienne. Il dénonça le relâchement de la discipline et insista sur la nécessité de la restaurer. En vain les députés opposèrent respectueuse ment les droits acquis et l'inamovibilité reconnue, hors le cas d'indignité, aux chanteurs apostoliques; le pape les congédia, leur donnant, avec sa bénédiction, l'assurance qu'il allait tout régler pour le bien de tous. Et le 30 juillet, un bref pontifical, sévèrement motivé, destituait de leur charge le marié Palestrina et ses deux collègues, leur laissant en guise de compensation, ou de consolation, une pension de six écus d'or par mois.

Le coup fut sensible à Palestrina. « Tous les soucis, dit-il dans une de ses dédicaces, tous les soucis sont

1. Baini.

ennemis des Muses, mais ceux-là surtout que nous apportent les nécessités domestiques. » Il les connut alors. Heureusement, le 1er octobre 1555, deux mois seulement après son exclusion de la chapelle papale, il était nommé à la maîtrise de Saint-Jean de Latran. Il y demeura six ans, mélancolique et laborieux, écrivant ses premières œuvres, entre autre les *Improperia,* achetant parfois quelques pieds de vigne au penchant des montagnes natales. Mais toujours il se souvenait de Saint-Pierre, sa chère basilique, à laquelle on l'avait enlevé. Jeune encore, il avait éprouvé déjà les caprices du sort, et, dans ses rares jours de liberté, parti le matin de Rome, lorsqu'il arrivait au soleil couchant devant son modeste enclos, il dut plus d'une fois répéter les paroles du prophète, qu'il a si éloquemment chantées : « O ma vigne, ma vigne élue, comment ta douceur s'est-elle changée en amertume? »

Cependant il travaillait sans relâche, ainsi qu'il travailla toujours. De cette époque datent plusieurs de ses madrigaux. En 1561 il quitta la maîtrise mal rétribuée de Saint-Jean de Latran pour celle de Sainte-Marie-Majeure. Deux ans plus tard, après dix-huit années de session, le concile de Trente se séparait, et, le 2 août 1564, Pie IV, qui avait remplacé Paul IV sur le trône pontifical, nommait une commission de huit cardinaux, dont le cardinal Vitellozzo et le cardinal Charles Borromée, pour veiller à l'exécution des arrêts du concile.

C'est ici l'époque la plus importante de la vie de Palestrina. Décrets du concile de Trente relatifs à la mu-

sique sacrée, attributions et fonctionnement de la commission cardinalice, composition de la *Messe du pape Marcel,* autour de ces quelques points s'était épaissi un brouillard de légende, qui semble aujourd'hui dissipé. Il n'y a pas de sujet sur lequel on se soit plus longtemps et plus diversement trompé, que la réforme de la musique religieuse au seizième siècle, ses origines, ses promoteurs ou ses patrons, son accomplissement, et enfin la part qu'y prit l'auteur de la fameuse *Messe du pape Marcel.* Très abondants et quelquefois très véridiques, les *Mémoires* de l'abbé Baini avaient jusqu'ici fait autorité; mais depuis une vingtaine d'années, cette autorité a été ébranlée. Des lumières nouvelles sont venues d'Allemagne, de cette école et de cette revue de musique sacrée dirigées l'une et l'autre par le docteur Haberl, maître de chapelle de la cathédrale de Ratisbonne et éditeur de Palestrina. Sur le point spécial qui nous arrête, Baini jadis avait eu le mérite de rectifier plus d'une erreur. M. Haberl à son tour, armé de documents authentiques, est venu tantôt confirmer, tantôt réfuter les dires de Baini. Peut-être n'est-il pas sans intérêt d'exposer, selon Baini d'abord, puis selon M. Haberl, l'état ancien et l'état actuel de la question.

Des nombreux reproches communément adressés à la musique religieuse antérieure à Palestrina, l'abbé Baini rejette les uns et retient les autres. Il a démontré d'abord que cette musique ne péchait ni par l'abus des ornements ou des fioritures, ni par la confusion des voix avec les instruments. L'ornementation musicale est postérieure à l'époque palestrinienne : le trille notamment

ne date que de la fin du seizième siècle. Quant aux instruments, ils n'accompagnèrent pas les voix à l'église avant le milieu du seizième siècle également. C'est donc par d'autres, par deux autres vices, que la musique sacrée était corrompue et menaçait de périr. De ces deux vices, l'un était la complication technique poussée à tel point que, dans le chaos des imitations, canons et artifices de tout genre, les paroles chantées ne s'entendaient plus; l'autre était l'introduction dans la musique sacrée d'éléments profanes et parfois impurs. De ces abus et de ces scandales les exemples sont nombreux et connus. La scolastique du moyen âge avait mis la pensée musicale à la gêne, et de cette pensée l'écriture s'ingéniait à reproduire en figures saugrenues — comme le canon de la croix ou celui de l'écrevisse — les puériles fantaisies, les contraintes odieuses, les inversions et les contorsions contre nature. Quant au texte, il étouffait sous cet amas de notes, dans cette gangue barbare, et d'ailleurs il avait depuis longtemps cessé de compter pour rien. Les diverses voix chantaient habituellement des paroles diverses. Ainsi, dans une messe de Hobrecht, tandis qu'une des parties attaquait l'*Incarnatus,* les autres accompagnaient avec : *O clavis David et sceptrum domus Israel.*

Non content de compliquer ainsi la musique d'église, le moyen âge l'avait parfois profanée. Les messes, écrites à l'origine sur des mélodies de plain-chant dont elles prenaient le titre : messe *Ave Maria,* messe *Viri Galilæi,* messe *Ecce sacerdos magnus,* avaient fini par être composées sur les thèmes populaires les moins cano-

niques. C'était, en Italie : *Mio marito mi ha infamato,* ou : *Baciate mi, o cara.* En France : *A l'ombre d'un buyssonet,* ou la fameuse chanson de l'*Homme armé,* dont se servit encore Palestrina lui-même. Dans une messe de Hobrecht, au *Kyrie,* le ténor chantait : *Je ne vis oncques la pareille;* au *Sanctus : Gracieuse gente meunyère;* au *Benedictus : Madame, faites-moi savoir.*

Complication des parties empêchant l'audition des paroles, usage des thèmes profanes, voilà donc les deux vices dont il fallait purger la musique religieuse.

Quant à l'accomplissement de cette double réforme, nous allons d'abord en demander le roman aux *Mémoires* de Baini; puis les *Annales* du docteur Haberl nous en fourniront l'histoire.

Pie IV, ayant à cœur d'assurer l'exécution des ordonnances du concile de Trente, qui venait de se séparer, avait nommé pour cela, nous l'avons vu, une commission de huit cardinaux. Pie IV, un Médicis, était un pontife somptueux, ami de l'élégance et du luxe. C'est lui qui avait persuadé à ses cardinaux de laisser aux femmes l'usage des carrosses et de remettre en honneur la chevauchée en brillant équipage. Il avait le goût de la musique, à laquelle il gardait même de la reconnaissance, car autrefois un joueur de luth lui avait prédit ses hautes destinées. Voici l'anecdote que rapporte à ce propos Baini; elle est bien dans la couleur de la Renaissance. Le cardinal Pisani avait coutume, pour fêter son anniversaire, de réunir à sa table et de traiter magnifiquement ses collègues du sacré collège. Or il y avait alors à Rome un enfant merveilleux, le

petit Silvio Antoniano, qui excellait à jouer du luth et à improviser des chansons. Un jour que le cardinal Pisani donnait un de ses festins, vers la fin du banquet il fit entrer Silvio, pour charmer et réjouir les illustres convives *col fanciullo cantore, suonatore e poeta.* Les cardinaux firent fête à l'enfaut, et l'un d'eux, Ranuccio Farnèse, ayant pris un bouquet, le lui donna pour qu'il le remit lui-même à celui des *porporati* qui devait un jour ceindre la tiare. L'*innocente garzoncello,* après avoir parcouru des yeux l'assemblée, marcha vers le cardinal Gian Angelo de Médicis et posa sur ses genoux la promesse embaumée ; puis, détachant le luth qui pendait à son cou, avec une grâce exquise il se mit à chanter les louanges du pontife qu'avaient désigné les fleurs. Lorsque, en 1564, Pie IV institua la commission cardinalice, il n'avait sans doute pas oublié cette histoire.

Les cardinaux s'empressèrent de déléguer deux d'entre eux, le cardinal Vitellozzo et le cardinal Borromée, pour organiser la réforme musicale[1]. D'accord avec un certain nombre de chanteurs pontificaux qu'ils s'étaient adjoints, les deux prélats décidèrent la proscription des mélodies profanes et aussi des paroles *capricciose,* c'est-à-dire étrangères à la liturgie. Quant à l'intelligibilité du texte, les cardinaux la réclamaient impérieusement ; mais les chanteurs y voyaient un sérieux obstacle dans le système existant alors de la polyphonie, du contrepoint vocal et des imitations.

1 Baini.

Enfin on résolut de confier à Palestrina la composition d'une messe conforme aux conditions exigées. L'œuvre, en cas de succès, réhabiliterait la musique religieuse, dont elle fournirait pour l'avenir le modèle et le type; en cas d'échec, au contraire, elle en déciderait la condamnation et le bannissement. Palestrina tenait donc en ses mains le sort de son art bien-aimé. Pour plus de sûreté, il écrivit trois messes, sur lesquelles le biographe italien nous renseigne. Le 28 avril 1565, toutes les trois furent exécutées devant la commission réunie à cet effet dans le palais du cardinal Vitellozzo. La troisième parut supérieure aux deux autres et de tout point admirable; les chanteurs pontificaux furent invités à ne plus désormais chanter que des œuvres de ce style : la musique d'église était sauvée.

Les prélats ayant rendu compte de leur mandat au pape, celui-ci souhaita d'ouïr le chef-d'œuvre qu'ils lui vantaient, et, le mardi 19 juin 1565, le cardinal Borromée officiant solennellement à la chapelle Sixtine, en présence du pape, la messe de Palestrina fut exécutée pour la première fois. Le pontife, racontent les mémoires du temps, la trouva si belle, qu'il s'écria : « Voilà les harmonies que l'apôtre saint Jean entendit dans la céleste Jérusalem, et qu'un autre Jean vient de faire entendre à son tour dans la Jérusalem de la terre. »

Telle est la version légendaire, mais tenue très longtemps pour authentique, de cet épisode, un des plus importants de la vie de Palestrina et de l'histoire musicale du seizième siècle. Le docteur Haberl l'a formellement contredite et, textes en main, convaincue

d'inexactitude[1]. Il a établi premièrement que la commission, la fameuse commission de 1564, n'avait pas le moins du monde été constituée pour s'occuper spécialement des réformes musicales ordonnées par le concile de Trente. Aussi bien le concile, ainsi que les procès-verbaux en font foi, ne s'était-il lui-même occupé que très incidemment et en termes généraux des susdites réformes[2]. En outre Baini appuyait son dire sur un bref pontifical ou *motu proprio* du 2 août 1564, nommant la commission cardinalice. Or ce *motu proprio,* que le docteur Haberl cite intégralement, ne contient pas un mot relatif à la musique. Il enjoint seulement aux cardinaux de réformer, suivant l'esprit du concile de Trente, certaines charges ou offices du saint-siège. Parmi ces offices figure la *Camera apostolica,* d'où les chanteurs pontificaux dépendaient. De tout ce qui concernait la *Camera,* l'examen ayant été spécialement attribué aux deux cardinaux Vitellozzo et Borromée, ceux-ci prirent en effet à l'égard des chanteurs certaines décisions, mais exclusivement disciplinaires, relatives à des questions de traitement, d'amendes ou de bénéfices, et parfaitement étrangères à la musique. D'une messe que la commission aurait commandée

1. *Cäcilien-Kalender und Fortsetzung desselben als « Kirchenmusikalisches Jahrbuch »* herausgegeben von Dr Fr. X. Haberl; XVIIes Jahrgang; 1892.

2. Voici les propres termes de la décision du concile : *Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo, sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur, item sæculares omnes actiones, vana atque adeo profana colloquia, deambulationes, strepitus, clamores arceant, ut domus Dei vere domus orationis videatur ac dici possit* (22e session, 17 septembre 1562).

à Palestrina, on ne trouve trace nulle part. Le jour nal de la chapelle pontificale rapporte bien que, l 28 avril 1565, les chanteurs, réunis chez le cardinal Vi tellozzo, y exécutèrent quelques messes, *ad probandur si verba intelligerentur prout Reverendissimis placuit* mais rien ne dit quelles étaient ces messes, ni si Pales trina assista à cette épreuve, ni si les cardinaux s'e déclarèrent satisfaits. Enfin le même journal, à la dat du 19 juin 1565, enregistre seulement la célébratio de la messe par le cardinal Borromée dans la chapell Sixtine, en présence du pape; il ne relate aucunemen l'audition solennelle en ce jour d'une messe quelcon que de Palestrina.

Mais alors quelles messes auraient donc été exécu tées devant les cardinaux? De certains documents, qu n'a pas connus Baini, le docteur Haberl conclut que c dut être plusieurs messes composées par des musi ciens divers : par Animuccia par exemple, peut-êtr par Palestrina; toutes d'ailleurs aussi conformes au exigences du concile que cette *Messe du pape Marc* à laquelle on a toujours injustement rapporté l'hon neur intégral de la réforme. Il est possible que Pales trina l'ait fait entendre aux cardinaux ce jour-là; il es certain qu'elle ne lui avait pas été commandée par eux Le docteur Haberl suppose qu'elle fut composée plu tôt, entre 1551 et 1554, antérieurement au pontificat d Marcel II, dont un jour elle devait recevoir le nom En tout cas, elle n'a été publiée sous ce titre qu'en 1567 et elle se trouve, antérieurement à cette publication e sans dédicace, dans les archives de Sainte-Marie-Ma

jeure et de la chapelle Sixtine. Pourquoi donc Palestrina la dédia-t-il rétrospectivement au pape Marcel? Parce que celui-ci, lorsqu'il n'était encore que le très artiste et très lettré cardinal Marcello Cervino, s'était souvent entretenu avec Palestrina, qu'il protégeait, des réformes depuis longtemps nécessaires et réclamées. Monté sur le trône pontifical, il les eût accomplies, mais la mort ne lui en laissa pas le temps. Palestrina se souvint que du moins il les avait souhaitées, et si, douze ans plus tard, lui-même consacra l'une de ses messes à la mémoire de Marcel II, ce fut pour rendre à de nobles intentions un hommage fidèle et reconnaissant.

De tous ces renseignements, ou de toutes ces rectifications, faut-il conclure que Palestrina ne fut pour rien dans la réforme à laquelle son nom demeure attaché? En aucune façon. Cette réforme, dont les deux traits ou les deux vertus principales sont la simplicité et la pureté, cette réforme fut bien en grande partie l'œuvre du maître, mais une œuvre moins qu'on ne l'a cru personnelle ou exclusive; une œuvre aussi que la *Messe du pape Marcel* ne représente pas à elle seule et tout entière; une œuvre enfin moins brusque, plus lentement accomplie, et qu'un commandement ou une commande officielle ne pouvait suffire à réaliser.

Quoi qu'il en soit, en cette même année 1564, Palestrina voyait créer pour lui par le pape l'office et le titre de compositeur de la chapelle pontificale; de plus, un traitement de neuf sous d'or lui était attribué en raison des compositions diverses qu'il avait éditées et qu'il

éditerait encore pour le service de ladite chapelle[1]. Il n'abandonnait pas pour cela la maîtrise de Sainte-Marie-Majeure, qu'il conserva jusqu'en 1571. A cette époque, Animuccia, qui l'avait remplacé naguère à Saint-Pierre, étant venu à mourir, Palestrina rentra dans sa chère basilique, et cette fois pour ne plus la quitter. En même temps il était choisi par saint Philippe de Néri pour devenir, à la place d'Animuccia encore, maître de chapelle et compositeur attitré de l'Oratoire. On sait l'amour de saint Philippe pour la musique et quel rang tenait celle-ci dans les exercices de l'ordre. Il est écrit dans la règle oratorienne que c'est la volonté du saint « que ses pères, unis aux fidèles, s'excitent à contempler les choses célestes par le moyen d'harmonies musicales : *musico concentu excitentur ad cœlestia contemplanda* ». Saint Philippe eut pour Animuccia et pour Palestrina la plus tendre amitié. Il fut leur directeur spirituel et, à vingt-trois ans d'intervalle, il les aida l'un et l'autre à mourir. Animuccia était une âme toute de candeur, de poésie et de foi. Sa femme et lui donnèrent à Rome un exemple de vertu déjà donné, paraît-il, autrefois par saint Paulin de Nole et sa femme : c'est de ne pas vivre en époux. « Quand ils se sentirent, dit un biographe de saint Philippe, détachés de tous les biens de la terre, ils vécurent unis par l'esprit, qui est la partie la plus belle et la plus divine de l'homme, et se contentèrent de la douce et céleste communion de l'affection et de la prière[2]. » Animuccia fut lui aussi

1. Haberl-*Jahrbuch* 1894.
2. *Vie de saint Philippe de Néri,* par S. E. le cardinal Capece-

pour quelque chose dans la réforme palestrinienne. On peut du moins l'inférer de la préface de ses messes, où il écrivait : « Parmi les chants sacrés que l'on a coutume de chanter aujourd'hui dans les divins mystères, il y en a plusieurs, composés avec de rares artifices, lesquels par leur suavité procurent aux auditeurs un merveilleux plaisir. Toutefois quelques-uns désirent avec raison que les paroles destinées à exciter la piété envers Dieu s'entendent et se comprennent plus clairement. Mais au contraire, employées comme elles le sont d'une certaine manière, il semble qu'elles ne soient pas ornées par le chant, mais presque opprimées et couvertes par les roulades. C'est pourquoi, mû par le jugement de ces personnes, je me suis efforcé d'orner ces prières et louanges de Dieu avec un chant qui n'empêche pas les auditeurs de comprendre les paroles, mais qui pourtant ne soit pas tout à fait dénué d'art et ne manque pas de procurer du plaisir à l'oreille[1]. »

Tel était Animuccia. Il fut un maître, et tenu en grand honneur, tant que Palestrina, dit encore le biographe, « ne le chassa pas du nid ».

La vie de Palestrina, depuis sa rentrée à Saint-Pierre et sa nomination à l'Oratoire jusqu'à sa mort, n'offre rien de particulier. Pendant vingt-trois ans elle s'écoula tout unie, dans le travail et la piété, à l'ombre de la vieille basilique. De temps en temps un grand seigneur mélomane, un cardinal Hippolyte d'Este, un prince

latro, archevêque de Capoue, t. II; traduction du P. Bezin, de l'Oratoire ; Paris, Poussielgue.

1. *Vie de saint Philippe de Néri; ibid.*

Giacomo Buoncompagni, un cardinal Aldobrandini, lui confiait la direction de sa musique privée. Il les remerciait en leur dédiant ses chefs-d'œuvre. Les papes se succédaient, tous admirant et protégeant le grand artiste. Ce fut pour lui de belles années, années de génie et années de gloire. En 1575, un jubilé solennel était octroyé à la chrétienté et célébré par le pape Grégoire XIII. On peut lire dans les chroniques du temps le récit de l'arrivée à Rome, en pèlerinage, des habitants de Palestrina. Au nombre de plus de quinze cents, ils descendirent de la montagne. Une grande croix noire venait d'abord, accompagnée respectueusement par cinquante couples de petits enfants, vêtus comme des anges, *a guisa d' angeli,* tenant à la main des branches d'olivier. Suivaient des confréries, qui portaient d'énormes crucifix voilés de noir et de blanc; des moines, des prêtres en surplis, des chanoines en camail de fourrure, et enfin des femmes, *non senza bell' ordine e con gran modestia.* Trois chœurs de musiciens chantaient tout en marchant, et la musique qu'ils chantaient était de Palestrina[1]. En ce pieux appareil le cortège traversa la campagne romaine, et dans l'atmosphère immobile les ondes sonores s'étendaient lentement. Les grands bœufs gris passaient la tête au travers des barrières qui bordent le chemin. Les pèlerins approchaient de la ville, et sous la terre sacrée qu'ils foulaient, les

1. Voir *Narrationi delle opere più memorabili fatte in Roma l'anno del Giubileo 1575, composte dal M. R. P. F. Angelo Pientini.* Viterbo, 1577, lib. I, p. 92 : *delle compagnie di Palestrina;* cité par Baini, t. II, p. 20 et 21.

morts des catacombes, éveillés par les psalmodies nouvelles, y répondaient du fond de leurs tombeaux.

En 1580, Palestrina devint veuf; en 1581, âgé de plus de cinquante ans, il se remaria. Ni saint Paulin de Nole ni Animuccia n'auraient sans doute agi ainsi. Désormais la chronologie de sa vie, établie par le docteur Haberl[1], ne relate plus guère autre chose que les dates de ses innombrables ouvrages : messes, motets, lamentations, madrigaux, hymnes à la Vierge, Cantique des Cantiques; de temps en temps, entre deux publications, mention est faite de l'achat d'un petit vignoble ou d'un verger d'oliviers.

Enfin, le 26 janvier 1594, atteint d'une pleurésie, Palestrina se mit au lit. Il reçut la communion et l'extrême-onction des mains de saint Philippe, avec lequel il s'entretint pendant ses derniers jours. Le 2 février au matin, écrit le biographe déjà cité de saint Philippe, jour de la fête de la Purification de la Vierge, Palestrina se souvint non sans douceur qu'il avait, peu de temps auparavant, mis en musique les hymnes de Marie. « Cette pensée accroît sa ferveur et son espérance. Alors saint Philippe, s'apercevant de ses bonnes dispositions et les excitant davantage, dit à son cher fils spirituel, avec cet air amoureux de Dieu qui lui était ordinaire : « Voudrais-tu aller jouir aujourd'hui de la fête qui se « fera dans le ciel en honneur de la reine des anges et des « saints? » Palestrina, qui était très pieux et avait tant de fois, par la douce puissance de sa musique, honoré la

1. Haberl-*Jahrbuch* 1894

grande mère de Dieu, se sentit tout ému à cette invitation. Alors il recueille son dernier souffle et répond : « Oui, je le désire ardemment; puisse Marie, mon avo-« cate, me l'obtenir de son divin fils ! » A peine Palestrina eut-il proféré ces paroles, que, très présent à lui-même, tranquille et plein de confiance dans la miséricorde du Seigneur, il rend paisiblement son âme à Dieu, et vole, comme on aime à l'espérer, par l'intercession de la Vierge Marie et par les prières de son saint confesseur Philippe, au lieu où l'on chantera éternellement. »

II

Ainsi vécut Palestrina. Exempte d'agitation, d'animation même, dépourvue d'incidents dramatiques et de passion, calme dans la paix des basiliques, cette vie est simple, j'allais dire médiocre, auprès de la destinée pathétique d'un Michel-Ange, de la carrière plus qu'aventureuse d'un Benvenuto. Cette vie pourtant fut entourée de circonstances graves. Insignifiante en elle-même, elle est contemporaine d'un « moment » et d'un « milieu » éminemment significatifs. Elle coïncide avec un mouvement de l'esprit ou du génie italien, qu'on peut définir en deux mots : la réaction contre la Renaissance. De tous ou presque tous les papes sous lesquels vécut Palestrina, cette réaction constitua le souci commun et l'opiniâtre effort. En cela se résume leur tâche et leur œuvre, à cela se réduisait alors leur mission et leur devoir. Des conjectures nouvelles, de nouveaux périls imposaient à l'Église de nouvelles règles de conduite. A

la voix terrible de Luther, les rêves de la Renaissance, rêves divins et regrettables à jamais, s'étaient évanouis. Le moine allemand n'avait vu que les déviations et les excès, trop visibles il est vrai, de ce qu'on pourrait appeler le principe vraiment catholique, c'est-à-dire universel, de la Renaissance : désir libéral et noble espérance de conciliation et d'harmonie. Si le premier cri de l'Église, il y a bientôt dix-neuf siècles, fut un cri de pénitence et de mortification, c'est parce qu'il retentit au milieu d'un monde qui périssait par la corruption, par l'abus des jouissances et des voluptés. Mais quand plus d'un millier d'années douloureuses eurent passé, quand la longue peine du moyen âge eut assez pesé sur cette terre, que Dante, avec un soupir, avait nommée *terra lagrimosa,* la terre qui pleure, les vicaires de Dieu crurent pouvoir donner un peu de relâche à l'humaine misère, et quelques traces de beauté parurent, pour récréer les yeux offusqués par tant de larmes. Du ciel descendit un esprit d'indulgence et d'allégresse, dont les papes se firent les interprètes et les dispensateurs. Ils se rappelèrent, ou se laissèrent rappeler par le platonisme chrétien, par les Sadolet et les Marsile Ficin, que le Christ « ne se refusait pas aux joies des banquets : à Cana il changea l'eau en vin, et n'est-ce pas à table qu'il révéla à ses disciples le mystère de l'Eucharistie[1] » ? Hélas! le banquet dégénéra bientôt en orgie, le miracle en scandale, et du vin nouveau qu'elle avait versé, la papauté s'enivra la première. La Réforme dénonça l'impureté

1. *Le Prince Vitale,* par Victor Cherbuliez.

de cette alliance, de cet alliage plutôt de la chair et de l'esprit, où la chair l'avait emporté, et l'Église, durement rappelée à elle-même, n'eut que le temps de rompre l'hymen dont elle avait espéré de plus glorieux fruits. Elle répudia la Renaissance, et pour sauver du naufrage la barque de Pierre, elle sacrifia les trésors dont elle l'avait chargée. Aux papes amis des arts succédèrent les papes gardiens de la foi, et le sourire se retira de la face de Rome.

Pauvre Rome ! De quel deuil elle était vêtue, de quelles ruines couverte, lorsque l'enfant de Préneste la vit pour la première fois ! On avait attenté à son double patrimoine : on avait outragé en elle la vérité et la beauté. Contre la vérité, la Réforme venait d'élever une voix à laquelle la moitié de l'Europe semblait déjà près d'obéir, et sur la beauté romaine les hordes de Charles-Quint et de Bourbon avaient porté leurs mains barbares. « Les églises, les palais, les couvents, les plus humbles demeures, écrit un éloquent biographe de Michel-Ange, avaient été mis à sac ; les manuscrits et les tableaux précieux, lacérés, dispersés ou souillés... les lansquenets avaient fait un corps de garde des *Stanze* du Vatican et accroché leurs hallebardes sur l'*École d'Athènes*... Ni les Huns, ni les Goths, ni les Vandales n'avaient commis de telles horreurs ; les Turcs et les Maures essent été moins inhumains. Et cela dura neuf mois... La famine et la peste vinrent compléter l'œuvre de dévastation. Plus de trente mille personnes périrent ; les habitants, de plus de quatre-vingt-cinq mille étaient réduits à trente-deux mille.

Comme des hirondelles effarouchées, les artistes avaient fui dans toutes les directions devant cet hiver de barbarie. « Nous avons passé par l'eau et par le feu, disait Sébastien del Piombo, et nous avons souffert des choses que l'on n'avait jamais imaginées[1]. » Rome alors était bien la cité sur laquelle pleure le prophète, et sur laquelle, après trente ans, se souvenant encore de ses malheurs, devait pleurer à son tour le musicien des *Improperia*.

Paul III s'efforça de relever la foi plus encore que les arts. A vrai dire, il aima Michel-Ange, et Michel-Ange l'aima. Il confirma la commande du *Jugement dernier* faite par son prédécesseur Clément VII au peintre du plafond de la Sixtine. Il hâta l'achèvement de la terrible fresque sur le mur de l'autel, à une place que jamais jusqu'alors n'avait attristée la représentation des éternels supplices. Mais, comme dit encore Cherbuliez[2], « Paul III fut le Janus des papes. Ce Farnèse avait deux visages : l'un tourné vers le passé, l'autre vers l'avenir. » Tout en protégeant Michel-Ange, il organisa la compagnie de Jésus et créa l'Inquisition. Sous son règne les fêtes publiques elles-mêmes prirent un caractère d'orthodoxie rigoureuse, et sur les chars du carnaval de 1545 on voyait la papauté foulant aux pieds l'hérésie.

Jules III, le premier protecteur de Palestrina, sortit pour un instant de la voie tracée à l'Église par son prédécesseur. C'était, au dire d'un écrivain d'alors[3], *un*

1. *Michel-Ange*, par M. Émile Ollivier.
2. *Le Prince Vitale.*
3. Pietro Nores.

uomo inetto, e tutto intento al suoi riposi. Mais Paul IV reprit en main l'œuvre de réaction, et, plus ardent que jamais, l'esprit de rigueur souffla sur la cité de Dieu. « Le dominicain Ghislieri (depuis Pie V) fut nommé inquisiteur général de toute la chrétienté. Toute relation accidentelle avec les hérétiques fut punie, la première fois d'une amende, la seconde fois de la prison, de l'exil ou de la mort. Un contemporain a prétendu que si on réunissait en un lieu tous les livres qui furent brûlés, on aurait un incendie pareil à celui de Troie[1]. » Paul IV voulut faire détruire comme indécente la fresque du *Jugement dernier*. Sur les instances de quelques amis, il se contenta d'en faire couvrir les nudités par Daniel de Volterre, d'où vint à celui-ci le surnom de *Braghettone*, le culottier. L'histoire atteste la nature farouche, implacable, l'âme en quelque sorte consumée par la colère, *collerica e adusta*[2], du vieux pontife. Giovanni Pietro Carafa, le cardinal théatin, comme on l'appelait, avait soixante-dix-neuf ans quand il ceignit la tiare. Jamais les temps n'avaient été plus difficiles[3]. L'Église continuait d'être menacée à la fois dans ses croyances et dans ses domaines. Politiques et religieuses, elle connut alors toutes les inquiétudes. L'Italie était le théâtre et l'enjeu d'une perpétuelle bataille. Elle ne subissait plus seulement des maîtres étrangers; elle les appelait. Quant à l'orthodoxie, le concile de Trente,

1. M. É. Ollivier, *op. cit.*
2. Navagero.
3. Nous empruntons la plus grande partie des détails qui suivent au livre de M. George Duruy : *le Cardinal Carlo Carafa* (1519-1561). *Etude sur le pontificat de Paul IV;* Paris, Hachette.

la compagnie de Jésus et l'Inquisition suffisaient à peine à la défendre. La Réforme gagnait du terrain chaque jour; chaque jour une partie du troupeau se retirait du pasteur. La moitié de l'Allemagne appartenait à Luther; la Suisse peu à peu se donnait à Calvin; en France, dans les Pays-Bas, apparaissaient des symptômes et comme des taches suspectes. Pouvoir temporel, pouvoir spirituel, tout était en butte, tout était en proie.

Aux deux périls Paul IV essaya de tenir tête. Après avoir été d'abord un pontife belliqueux et politique, il résolut à la fin de n'être plus qu'un pontife pieux. « On vit tout à coup reparaître en lui l'ancien inquisiteur, le fondateur de l'ordre des théatins, le prêtre austère dont le zèle pour la cause de la religion s'était donné carrière lors du concile de Trente[1]. » Il se repentit d'avoir convoité les royaumes de la terre et ne chercha plus que le royaume de Dieu et sa justice. Celle-ci était alors impudemment outragée. Les scandales de sa propre famille, les excès de ses neveux, décidèrent Paul IV à sévir. Il faut lire dans le livre de M. Duruy l'histoire de certain banquet où pour une courtisane un cardinal tira l'épée. Peu de jours après, devant la congrégation du saint-office, le pape « flétrit avec véhémence la conduite du cardinal[2] ». Un autre, nommé Pacheco, s'étant hasardé à défendre le coupable, le pontife pâlit de colère et s'écria de toutes ses forces, à plusieurs reprises : « Réforme! Réforme! » Et comme le cardinal Pacheco

1. M. G. Duruy, *op. cit.*
2. *Id., ibid.*

murmurait : « En ce cas, saint-père, c'est à nous à donner l'exemple! » le pape courba le front et garda le silence. Lisez encore le récit du consistoire où Paul I' annonça au sacré-collège la disgrâce de ses indigne neveux. Écoutez, ou plutôt imaginez cette harangue ces imprécations, ce vieillard en courroux, accusant maudissant avec des sanglots et des larmes, et vou comprendrez quel pape était celui qui chassa Palestrin de la chapelle Sixtine parce qu'il était marié.

Moins terribles, mais à peine moins sévères, furen les successeurs de Paul IV. C'est Pie V, faisant enleve les statues du Vatican. C'est Grégoire XIII, sous le règne duquel, ainsi qu'il est raconté dans le *Prince Vitale,* le pauvre Tasse, enfant attardé de la Renaissance eut si cruellement à souffrir. Alors, pourrait-on dire en nè changeant qu'un mot au vers de Musset :

Alors c'étaient des temps *malheureux* pour les arts.

Alors on exilait des églises les tableaux pour les figure desquels des contemporains, des contemporaines surtout, avaient servi de modèles. La plupart des traités d peinture publiés dans le troisième tiers du seizièm siècle, celui du cardinal Paleotti, celui de Borghini (l *Riposo*), ceux de Romano Alberti, d'Armenini, de Comanini, sont des traités de morale et de vertu plutôt qu d'esthétique et d'art[1]. Le pape Grégoire XIII, fondan l'Académie de Rome, déclarait en attendre des artiste

1. Voir *De l'influence du concile de Trente sur la littérature e les beaux-arts chez les peuples catholiques,* par M. Ch. Dejob.

éminents par la science, la piété et les bonnes mœurs. La *Jérusalem délivrée,* soumise à la censure ecclésiastique, en encourait toute la rigueur. On ne pardonnait pas au poète d'avoir donné des vertus à des mécréants, d'avoir chanté les amours de Tancrède avec une infidèle, encore moins de s'être complu dans les merveilles de la féerie, les charmes et les enchantements. « Je voudrais que vous ne visiez pas tant à être lu par les gens du monde que par les religieux et les nonnes ; *che il poema fosse letto non tanto da cavalieri quanto da religiosi e monache*[1]. » En ces termes écrivait au Tasse un de ses plus sévères censeurs, un futur cardinal, un rédacteur futur des brefs de Sixte-Quint, homme d'Église et d'importance déjà. « Il joignait à des mœurs pures, à des manières douces et insinuantes, une orthodoxie rigide et une intraitable sévérité d'opinions. Esprit cultivé, se mêlant lui-même de composer des vers, il ne goûtait que la poésie dévote[2]. » Comment s'appelait ce personnage? Silvio Antoniano. Et voilà quel était devenu l'adolescent aimable, le gentil joueur de luth des festins d'autrefois.

C'est qu'ils étaient passés, les jours de l'indulgence heureuse et du sourire. La Réforme avait faussé le génie de l'Italie. L'Église, contrainte pour son salut de se ressaisir elle-même, s'était ressaisie d'une main rude. Pour le mieux assurer, il avait fallu appesantir ce joug dont le doux Nazaréen avait dit qu'il était léger. Les arts n'osaient plus regarder que du côté du ciel, et le

1. V. Cherbuliez, *op. cit.*
2. *Id., ibid.*

ciel n'était plus celui de la *Dispute du Saint-Sacrement*, radieux et fourmillant de petits anges, mais celui du *Jugement dernier,* chargé d'orage, et d'où la main du Christ va s'abattre pour écraser le monde. Années de tristesse, de pénitence et de repentir, où Palestrina regrettait comme des péchés quelques chants moins austères échappés à sa jeunesse. Lisez la dédicace du *Cantique des Cantiques* adressée par lui en 1584 au pape Grégoire XIII :

« Il y a trop de poèmes qui ne chantent que des amours étrangers à la profession et au nom même de chrétien. A ces poèmes, œuvres d'hommes véritablement égarés, un grand nombre de musiciens ont consacré tout leur talent et tous leurs artifices. Ainsi, bien qu'ils aient recueilli la gloire due à leur génie, ils ont, par le vice de pareils sujets, offensé les hommes honnêtes et graves. D'avoir été moi-même au nombre de ces musiciens, je rougis et m'afflige aujourd'hui. Mais, puis que le passé ne peut être changé, et que ce qui est fait ne saurait pas n'être pas fait, j'ai changé de dessein[1]. »

Le même esprit régna longtemps encore. Sixte-Quint s'en inspira lui aussi. Il enjoignit qu'on enlevât du Capitole, sous peine d'en ordonner la démolition, les dieux antiques qui le profanaient, et, par son ordre,

1. *Exstant nimis multa poetarum carmina nullo alio nisi amorum a christiana professione et nomine alienorum argumento. Ea vero ipsa carmina hominum vere furore correptorum magna musicorum pars artificii industriæque suæ materiam esse voluerunt, qui, quantum ingenii laude floruerunt, tantum materiæ vitio apud bonos et graves viros offenderunt. Ex eo numero aliquando fuisse me et erubesco et doleo. Sed quando præterita mutari non possunt, nec reddi infecta quæ facta sunt, consilium mutavi.*

au sommet des colonnes romaines, les apôtres remplacèrent les empereurs.

Ainsi finissait le seizième siècle, brûlant avec trop d'ardeur ce qu'avec trop d'ardeur il avait adoré. De la violence qu'elle s'était faite elle-même, l'Italie demeurait attristée et meurtrie, pleurant le rêve de sérénité et de joie dont la Renaissance avait enchanté ses yeux et son âme, ses sens et sa foi. Et maintenant la tristesse, qu'elle n'avait connue que rarement et par des génies d'exception, par un Dante, un Savonarole, un Michel-Ange, la tristesse lui apparaissait comme la règle, le devoir et le salut. Elle qui, selon l'heureuse expression d'un de ceux qui la comprirent et l'aimèrent le mieux[1], semblait « avoir ajouté une béatitude au Sermon sur la montagne : *Beati qui rident* », il lui fallait désapprendre et désavouer le sourire. *Dies iræ, dies illa !* « Le jour, a dit encore Gebhart, et l'on ne saurait mieux dire, le jour où l'Église menacée, chancelante, s'est repliée sur elle-même, s'est défendue pour ne point périr, et a fait revenir impérieusement la chrétienté à la discipline austère et à la rigueur dogmatique, ce jour-là, l'Italie a perdu la moitié de son âme. »

III

Un pareil moment ne pouvait produire et favoriser qu'une musique religieuse et une musique austère. Tel est en effet le double caractère de la musique de Pales-

1. Gebhart.

trina et de ses contemporains. Les compositions mondaines et pour ainsi dire laïques n'occupent dans l'œuvre du maître qu'une place secondaire. De ses madrigaux, une bonne partie (madrigaux dits *spirituels*) ne sont que des cantiques pieux ; les autres sont traités dans le même style, presque dans le même sentiment que les morceaux d'église. Entre le célèbre madrigal *Alla riva del Tebro,* par exemple, et tel ou tel motet de fête (j'entends d'une fête joyeuse), les paroles peut-être constituent la plus sensible différence.

En deux mots, et par ses deux caractères essentiels et constants, la musique palestrinienne peut se définir une polyphonie de voix. Toujours écrite à plusieurs parties, elle n'est jamais accompagnée par aucun instrument. De sa double nature, nous voudrions essayer de déduire les diverses qualités qui lui sont propres.

Parce qu'elle est exclusivement vocale, la musique de Palestrina d'abord est plus qu'une musique religieuse : c'est une musique d'église. Elle est la seule, avec le plain-chant, qui se subordonne entièrement au culte, qui respecte scrupuleusement le texte, qui n'altère pas ou pour ainsi dire pas la durée des cérémonies. La musique moderne a désappris cette déférence et cette soumission. Ouvrez la messe en *ré* de Beethoven elle-même, vous y trouverez mainte licence, ne fût-ce que : *O miserere nobis,* au lieu du simple : *Miserere nobis.* On y rencontre encore bien d'autres irrégularités que l'addition de cet *ô* surnuméraire. Tandis qu'à l'intonation du célébrant : *Gloria in excelsis Deo,* le chœur devrait immédiatement répondre : *Et in terrâ pax homi-*

nibus bonæ voluntatis! c'est l'orchestre qui répond par une attaque de quatre mesures; les voix alors, au lieu de continuer, reprennent les mots : *Gloria in excelsis!* et les répètent trente-quatre mesures durant[1]. Toute messe, tout *Stabat*, tout *Requiem* moderne, — et nous ne parlons que des plus classiques, des plus beaux, — fourmillent ainsi d'irrégularités canoniques. Les préludes et les épilogues symphoniques, les *soli* d'instruments, les *Tuba mirum* à quatre orchestres de cuivres, les allongent et les grossissent démesurément. L'art, un art il est vrai souvent sublime, n'existe plus alors que par lui-même et pour lui-même; il absorbe l'idée religieuse au lieu de s'absorber en elle. Tout autre est l'art de Palestrina; c'est par les cérémonies et pour elles qu'il existe. La musique s'efface ici devant la pensée, devant le texte surtout, sans lequel elle n'ose jamais se faire entendre. Elle est vraiment la servante du Seigneur; en elle rien ne s'accomplit que selon la divine parole.

Liturgique par l'exacte adaptation aux offices, la musique palestrinienne l'est encore par le peu d'apparat ou d'appareil qu'elle comporte. Quelques voix lui suffisent, et quelques voix cachées. Elle n'attire l'attention et ne trouble la piété par aucun spectacle matériel. Elle n'interpose entre l'autel et la nef ni un groupe d'étrangers ni un amas d'instruments. Elle ne souffre pas que la silhouette agitée d'un batteur de mesure rompe la noble perspective de l'église, et dérobe aux yeux la vue des

1. Voir à ce sujet *Besprechungen und Kritiken. Kirchlich und weltlich. Eine Polemik und Replik,* par M. Paul Krutschek; Haberl-*Jahrbuch* 1894.

rites sacrés, des gestes qui bénissent et consacrent. « Par l'emploi exclusif de la voix humaine, a-t-on dit, Rome voulait retracer quelque ombre des temps héroïques où le concert spontané des fidèles dispensait de recourir aux talents mercenaires [1]. » Rien de plus vrai. La théorie de l'art pour l'art, de la beauté admirée en elle-même et en elle seule, cette théorie chère à la Renaissance n'a rien à voir ici. Ici vous ne trouverez que des hommes qui prient, et un Dieu qui les écoute.

Ils prient de tout leur cœur, et la qualité dominante de cette musique, c'est la profondeur ou mieux l'intériorité. La polyphonie palestrinienne ne parle à l'âme que de Dieu et ne parle à Dieu que de l'âme. Victor Hugo, dans son romantisme, a imaginé un Palestrina qui n'a presque rien de commun avec le Palestrina véritable. Du grand musicien, le grand poète ne connaissait probablement que le nom. En l'admirant, sur parole sans doute, il l'admire un peu à contresens ; il méconnaît à la fois le génie de l'époque et celui de l'artiste, auquel il prête les origines, les sources qui lui furent le plus étrangères :

Comme il s'est promené tout enfant, tout pensif,
Dans les champs, et dès l'aube, au fond du bois massif,
Et près du précipice, épouvante des mères !
Tour à tour noyé d'ombre, ébloui de chimères,
Comme il ouvrait son âme alors que le printemps
Trempe la berge en fleurs dans l'eau des clairs étangs,
Que le lierre remonte aux branches favorites,
Que l'herbe aux boutons d'or mêle les marguerites [2].

1. M. Dejob, *op. cit.*
2. V. Hugo, *les Rayons et les Ombres* (Que la musique date du seizième siècle).

Il faut lire en entier cette page de belle poésie et de mauvaise critique. Que le maître de Préneste ait été sensible au printemps de son Italie, qu'il ait cueilli les fleurs d'avril dans les gazons romains, qu'il ait écouté les nids, les eaux courantes et, le soir, la cloche pleurant, comme dit Dante, le jour qui se meurt; enfin qu'il ait compris la nature et qu'il l'ait aimée, cela est probable ; mais la nature pourtant n'est pas la mère de son génie, et d'elle absolument rien, pas un rayon, pas un sourire, n'a passé dans son œuvre. De son œuvre, le monde extérieur est banni. On n'y trouve jamais les paysages qui servent de fond aux tableaux de la Renaissance, que dis-je, qui, plus de deux siècles auparavant, avaient déjà servi de fond aux homélies en plein air, aux cantiques printaniers de saint François. C'est qu'avec la Renaissance, la nature, qu'elle aimait, avait été maudite. On ne louait plus le soleil, dont on avait peur; on craignait les fleurs, où le serpent se cache, et, sous les arbres dont on fuyait l'ombre douce, on ne prêchait plus aux oiseaux.

Des textes sacrés qu'elle traduit, la musique de Palestrina ne cherche donc que l'essence et comme la moelle spirituelle. Elle exprime l'idée, non la figure, et lorsque Vincenzo Galileo appelait Palestrina *quel grande imitatore della natura,* c'est de la nature humaine qu'il entendait célébrer l'interprète. L'intériorité ou la subjectivité de cette musique vient en grande partie de ce qu'elle est exclusivement vocale. De tous les instruments et de tous les organes de l'expression musicale, en effet, la voix est sans contredit le plus direct et le plus intime, le plus proche du cœur et celui qui lui ressemble le plus.

Voilà pourquoi la musique palestrinienne, mieux que toute autre, justifie la définition que donna de la musique en général un théoricien allemand : « *Kunst der Innerlichkeit,* l'art de l'intérieur. » Elle est, par sa constitution même, un art de réflexion plus que d'action et de drame; elle est représentative des faits et des choses beaucoup moins que des sentiments ; elle est une douceur qui pénètre plutôt qu'une force qui va; elle est la musique de la prière, et surtout celle de la méditation.

Voici le sujet et le texte d'une des plus profondes oraisons musicales de Palestrina :

« *In monte Oliveti oravit ad Patrem : Pater, si fieri potest, transeat a me calix iste. Spiritus quidem promptus est, caro autem infirma.*

« *Vigilate et orate, ut non intretis in tentationem.* Sur le mont des Oliviers, Jésus pria son père : Mon père, s'il est possible, que ce calice s'éloigne de moi. L'esprit est prompt, mais la chair est faible.

« Veillez et priez, afin que vous n'entriez pas en tentation[1]. »

Quatre voix chantent ces paroles. Elles les chantent d'abord très piano, très lentement, formant avec des notes moyennes, plutôt graves, des accords élémentaires. Les six premiers mots et les huit premières mesures

1. *Anthologie des maîtres religieux primitifs,* par M. Charles Bordes, directeur-fondateur de l'*Association des chanteurs de Saint-Gervais;* 1re année, livre des Motets, p. 25. A propos de ce répons, qui fait partie des vingt-sept répons de la semaine sainte, on doit rappeler que c'est une question fort débattue — entre les érudits — de savoir si ces chefs-d'œuvre n'auraient point pour auteur, au lieu de Palestrina, le Vénitien Marco-Centario Ingegneri.

déterminent le sujet et, sans nulle intention descriptive, le lieu de la scène. Sur *oravit* et sur *ad patrem* seulement pèse une modulation déjà lourde. A partir du *Pater si fieri potest,* le mouvement se ralentit, les notes se traînent, recommandant à notre ferveur chaque parole de la prière d'agonie. *Transeat a me,* gémit la voix du soprano, montant seule au-dessus des autres voix; *transeat a me,* reprennent-elles ensemble et radoucies, *transeat a me calix iste,* et sur la dominante, la note de l'incertitude, leur plainte expire sans qu'il lui ait été répondu. — *Spiritus quidem promptus est, caro autem infirma.* Cela n'est qu'une maxime morale, et la musique l'énonce avec une sorte d'impassibilité, non sans marquer toutefois, naïvement, par deux mouvements opposés, la promptitude de l'esprit et la faiblesse ou la lenteur de la chair.

Quant au verset : *Vigilate et orate,* c'est une pure merveille. L'art de Palestrina, disions-nous plus haut, n'a jamais rien de pittoresque ni d'extérieur, et en fait la disposition de l'accord (car c'est un simple accord) que nous allons étudier, se retrouve en mainte page du maître où l'on ne saurait évidemment l'interpréter ainsi[1]. Mais ici et par exception, il semble bien que, cherchée ou non par le grand artiste, une impression de paysage s'impose. On peut du moins, l'ayant ressentie, la proposer. Elle ajoute à la pensée un peu de la beauté de la nature; elle ouvre pour ainsi dire une

1. Par exemple dans le répons suivant, sur les paroles *Ecce appropinquat hora,* et encore dans une antienne pour le dimanche des Rameaux : *Pueri Hebræorum.*

fenêtre sur la nuit de Gethsémani. « *Vigilate et orate,* Veillez et priez. » Là encore il n'y avait qu'un précepte; la musique y ajoute un tableau. Ce conseil, par qui fut-il donné pour la première fois? A qui, et dans quel moment? Par l'agonisant divin, à ses disciples, sous les étoiles d'Orient, dans le silence de la campagne endormie. Alors que fait Palestrina? Ce : *Vigilate!* déjà par lui-même harmonieux, surtout prononcé à l'italienne, il le confie à trois voix de femmes seulement, aux voix les plus douces et les plus tendres, et toutes trois le posent tour à tour sur les trois notes descendantes d'un accord parfait. Passant ainsi de l'une à l'autre, il flotte longuement sur la morne veillée, comme un mot d'ordre qu'échangeraient des sentinelles divines. Puis la vision évoquée s'efface, et les dernières mesures : *ut non intretis in tentationem,* s'adressent à l'âme seule. Mais, ne fût-ce qu'un instant, au sentiment la sensation a été unie, et c'est pour cela qu'en ce peu de lignes est contenu l'un des plus rares chefs-d'œuvre de Palestrina.

En voici un autre, celui-ci d'ordre purement intérieur, où rien du dehors n'intervient :

Peccantem me quotidie et non me pœnitentem, timor mortis conturbat me, quia in inferno nulla est redemptio. Miserere mei, Deus, et salva me!

« Péchant chaque jour et ne me repentant pas, la crainte de la mort me trouble, parce qu'en enfer il n'y a pas de rédemption. Ayez pitié de moi, Seigneur, et sauvez-moi[1] ! »

1. *Anthologie des maîtres religieux primitifs,* 1re année, livre des Motets, p. 4.

Une telle prière n'a rien que d'abstrait, et si, pour nous comme pour Baini, ce motet l'emporte sur la plupart des autres par le sentiment, le pathétique et « l'imitation de la nature », c'est uniquement la nature spirituelle dont il faut admirer et étudier ici l'imitation. *Peccantem me quotidie;* les voix, confessant ainsi l'habitude, et l'habitude journalière, du péché, commencent par répéter trois fois les premières paroles; tout bas d'abord : l'idée se dessine à peine; plus haut ensuite, et enfin avec l'énergie triplée d'un *meâ maximâ culpâ.* Fortement accentué, le : *et non me pœnitentem* marque l'apogée du *crescendo* musical, parce qu'il exprime aussi le paroxysme du sentiment : le non-repentir de la faute, pire que la faute même, l'endurcissement et l'orgueil d'avoir voulu le mal, de l'avoir commis et de le soutenir. Puis le *timor mortis* éclate en accords plus riches et d'une plénitude superbe, en notes cuivrées, comme si des trombones les lançaient. Et brusquement à cet éclat répond une plainte; non pas même un cri : un soupir, soupir de misère, de délaissement, de peur, et d'une peur d'enfant, tant il est frêle. *In inferno nulla est redemptio.* Quel est cet enfer, et comment la musique le représente-t-elle? Aux jours de pénitence, quand le motet de Palestrina se chantait dans la chapelle Sixtine, devant la fresque de Michel-Ange, de l'enfer celle-ci donnait l'image et celui-là l'idée, et l'idée seulement. Ces cinq voix chantent la tristesse morne, l'éternelle peine, mais ne figurent aucune souffrance, aucun supplice matériel. Pas de violence ici, pas de pleurs ni de grincements de dents; pas de membres tordus par la

souffrance. Le corps et la chair sont absents de cet art; l'âme seule y est présente et sensible, l'âme à jamais malheureuse et dénuée de Dieu, et pleurant ce dénuement qui ne doit point finir. — Puis un long silence règne, comme s'il n'était en effet plus de rédemption. Il en est une pourtant, qu'un mot suffit à nous mériter, et ce mot : *miserere!* avec quelle humilité il vient alors se poser sur une note haute de soprano! *Et salva me!* redisent les voix. Elles se font tendres, caressantes même, elles montent et descendent des gammes délicieusement douces, et leur souffle expire enfin sur une note incertaine, où l'âme attend, d'une attente qui espère et qui craint, la réponse de la divine miséricorde.

Après avoir entendu ou lu de telles pages, qu'on se reporte par la pensée, non pas même aux œuvres modernes, aux *Tuba mirum* étourdissants, aux *Dies iræ* dramatiques; qu'on s'arrête seulement à la *Passion selon saint Mathieu* ou à la messe en *si mineur* de Sébastien Bach. Songez au roulement des fugues tonnantes, des chœurs éperdus, dévorant l'espace sonore. Rappelez-vous ces fanfares sacrées, ce mouvement et ce fracas. Puis revenez aux motets du vieux maître romain, à ce peu de notes lentes et profondes; alors, après avoir admiré l'action, vous aimerez le repos; vous sentirez que s'il est bon de louer le Seigneur avec le lyrisme de la force et de l'enthousiasme, il est doux de l'adorer dans la contemplation et dans l'extase.

Liturgique et intérieur, ou subjectif, ainsi que nous venons de le voir, l'art palestrinien possède encore deux autres caractères : l'austérité et l'impersonnalité.

Cette musique est austère parce qu'elle est surtout harmonie, sinon harmonie seulement, et que de la musique l'harmonie est l'élément sérieux et grave par excellence. Est-il donc possible d'isoler et de concevoir indépendamment l'une de l'autre l'harmonie et la mélodie? Oui assurément. Qu'une mélodie d'abord se puisse passer d'harmonie, rien de plus évident. Mais l'harmonie également peut avoir son existence propre et sa beauté, sans renfermer une mélodie, autrement dit un chant. Le premier prélude du *Clavecin bien tempéré* de Bach, par exemple, était déjà beau par le seul enchaînement de ses accords, avant que Gounod vînt y ajouter ou plutôt en extraire la mélodie qui y était latente et comme endormie. De même il est facile, dans une des plus sublimes pages de Beethoven, et des plus connues : l'*adagio* de la sonate en *ut dièse* mineur, de distinguer la mélodie et l'harmonie, et de les admirer séparément. Berlioz a su le faire. De cet *adagio,* dit-il, les « moyens d'action sont fort simples : la main gauche étale doucement de larges accords d'un caractère solennellement triste, et dont la durée permet aux vibrations du piano de s'éteindre graduellement sur chacun d'eux; au-dessus, les doigts inférieurs de la main droite arpègent un dessin d'accompagnement obstiné dont la forme ne varie presque pas depuis la première mesure jusqu'à la dernière, pendant que les autres doigts font entendre une sorte de lamentation, *efflorescence mélodique de cette sombre harmonie*[1]. » Enfin

1. Berlioz, *A travers chants*.

l'œuvre de Wagner plus que toute autre offrirait de nombreux spécimens de beautés exclusivement harmoniques : témoin, dans la *Walkyrie,* la sublime descente d'accords accompagnant le baiser qu'imprime Wotan sur les yeux de Brunnhilde, et par lequel il la dépossède lentement de sa divinité. Y a-t-il, dans cette série chromatique d'accords isochrones, une mélodie à proprement parler? Évidemment non. L'harmonie peut donc exister par elle-même, agir seule et, comme disent les Italiens, *fare dà se.* Eh bien, c'est presque uniquement d'harmonie qu'est faite la musique de Palestrina. Il est extrêmement rare qu'on puisse rien détacher de cette polyphonie où les parties valent surtout par leurs relations réciproques, par l'opposition et la symétrie, par les imitations, les réponses et l'entrelacement du contrepoint. La musique de Palestrina ne connaît pas le *solo.* La mélodie y est constamment enveloppée, impliquée dans l'harmonie. Jamais une seule voix n'y chante accompagnée par les autres; mais toutes les voix y chantent ensemble et s'accompagnent entre elles. Le style polyphonique constituait, au seizième siècle, l'héritage du moyen âge; le maître romain l'accepta sous bénéfice d'inventaire, mais enfin il l'accepta. « Palestrina lui-même, a très bien dit Vitet, s'il balaya le pédantisme, s'il éclaira des purs rayons de son génie la dernière partie du seizième siècle, ne fut pas novateur pour cela. Il ne se proposa ni d'inventer ni de marcher en avant. Son but fut de rétablir ce qui était altéré, de se servir exclusivement des moyens en usage avant lui, mais de s'en bien servir. Il sut faire

des chefs-d'œuvre tout en se conformant aux lois et aux exigences de l'harmonie consonante, sans se permettre d'autres dissonances artificielles, et en tirant de cet ancien système tout ce qui pouvait en sortir. C'en était le dernier mot[1]. »

Que si maintenant on demande pourquoi la polyphonie est une forme plus grave, plus austère encore une fois que ne l'est souvent la mélodie, c'est évidemment parce qu'elle suppose chez l'auteur et que de l'auditeur elle exige plus d'attention, d'effort et de peine. La combinaison des notes nous procure une jouissance moins naturelle et moins facile que leur succession. La mélodie est à coup sûr l'élément primitif de la musique, le plus aisément accessible aux simples, aux ignorants, aux enfants et au peuple. Il y a des mélodies populaires, mais, des harmonies populaires, cela n'existe pas. La mélodie est la forme la plus sensible, et qui peut être la plus sensuelle, la forme en quelque sorte extérieure de l'art; l'harmonie en est la forme plutôt intérieure et rationnelle; et s'il n'est pas vrai que toute mélodie soit légère et frivole, il est en revanche certain que toute musique frivole et légère est mélodie.

Enfin le génie de Palestrina, liturgique, intérieur et austère, est un génie impersonnel. Par là n'entendez pas qu'il manque de caractère, mais qu'il possède au contraire un caractère éminent et commun aux seuls génies du premier rang : la généralité. Ce n'est pas telle ou telle âme que la musique palestrinienne exprime,

1. Vitet, *Études sur l'histoire de l'art,* t. IV

c'est l'âme. Soprano, contralto, ténor et basse, le concert de ces quatre voix renferme ensemble la force de l'homme, la grâce de la femme et la pureté de l'enfant, toute passion et toute paix, toute joie et toute misère, toute énergie et toute faiblesse. A elles seules, ces quatre voix disent tout; rien n'existe en dehors d'elles, et par elles c'est l'humanité tout entière qui médite, qui prie et qui adore. Non seulement l'humanité entière, mais l'humanité unanime. Ce beau rêve, éternellement rêvé, de l'unanimité, de l'accord dans la même croyance, dans le même esprit et le même amour, la polyphonie de Palestrina l'a réalisé. Elle est la musique universelle, catholique au vrai sens du mot, la musique de cette foule dont eut pitié Jésus. Toute autre musique religieuse — le chant grégorien excepté — depuis la musique de Bach, de Mozart, de Beethoven, jusqu'à celle de Verdi ou de Gounod, semble reconnaître en quelques solistes les interprètes privilégiés de la pensée et de l'oraison commune; l'art palestrinien n'admet ni distinction ni prérogative. Dans le fraternel concert dont elle est faite, aucune voix ne domine ou ne dédaigne les autres; l'orgueil et le sens propre s'effacent ici. Nul ne dit : Mon père, qui êtes aux cieux; mais tous disent ensemble : Notre Père, et voilà comment la polyphonie palestrinienne est l'une des plus admirables expressions par la musique, non seulement de la foi, mais de la charité.

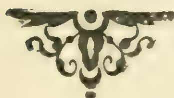
Impersonnel par son objet, l'art palestrinien l'est aussi chez le compositeur ou par le compositeur lui-même. En d'autres termes, il y a dans cette musique,

comme dans l'architecture gothique, quelque chose de général et je dirais presque d'anonyme. Le maître de Préneste est moins un génie isolé qu'un génie représentatif. On ne le distingue pas très aisément, moins nettement encore, de ses grands devanciers comme Josquin des Prés, Roland de Lassus ou Vittoria, ses grands contemporains. L'usage a même fini par s'établir de nommer leur musique à tous de son nom seul à lui, *alla Palestrina*. En outre, quelle que soit l'importance et l'efficacité de la réforme accomplie par l'artiste, il n'en est pas moins vrai que cette réforme ne fut point une révolution, et que Palestrina, s'il purifia et simplifia la tradition des âges précédents, ne rompit nullement avec elle. Certes, Palestrina fut un grand Italien, mais en quelque sorte un grand Italien d'exception, et cette exception se peut expliquer par deux causes : d'abord les origines étrangères du style polyphonique, et puis l'époque, précédemment étudiée, où vécut Palestrina. L'art que sans doute il a corrigé, mais qu'il a continué pourtant, cet art n'avait pas pris naissance en Italie ; le contrepoint vocal n'est pas un produit du sol latin, et s'il fleurit à Rome, on sait avec quel éclat, il n'y avait point germé. L'intériorité, l'austérité, la piété profonde et pour ainsi dire canonique, tous ces caractères de la musique de Palestrina ne sont pas les caractères essentiels et éternels du génie italien ; celui-ci ne les possède pas habituellement et ne les rencontre guère que par aventure. Au siècle de Palestrina, comme au siècle de Dante, et par une aventure également glorieuse, il les a rencontrés. On peut

étudier chez Palestrina moins le concours que le conflit des trois forces primordiales que Taine regardait comme génératrices de l'œuvre d'art : la race, le milieu et le moment. Dans la dernière moitié du seizième siècle, le moment, dont nous avons rappelé quelle fut la gravité, le moment créa un milieu contraire à la race ou à l'âme italienne, et qui, pour quelques années, la changea. De cette âme, altérée, assombrie par l'influence de l'école gallo-belge et par la sévérité de l'époque, Palestrina fut le plus sublime interprète, et c'est ainsi que peut-être il témoigne de sa race moins que de son temps. Il est le musicien d'une certaine Italie et non de l'Italie. « Leur musique, disait Taine parlant des Italiens, leur musique chantante, nettement rythmée, agréable jusque dans l'expression des sentiments tragiques, oppose ses symétries, ses rondeurs, ses cadences, son génie théâtral, disert, brillant, limpide et borné, à la musique instrumentale allemande, si grandiose, si libre, parfois si vague, si propre à exprimer les rêves les plus délicats, les émotions les plus intimes et ce je ne sais quoi de l'âme sérieuse qui, dans ses divinations et agitations solitaires, entrevoit l'infini et l'au delà[1]. » — De ce double jugement, n'est-ce pas la seconde partie, celle qui vise l'Allemagne, qui s'appliquerait le mieux, deux ou trois mots exceptés, à la musique de Palestrina? Et lorsque Taine encore, revenant à l'imagination italienne, écrit[2] : « Elle s'attache

1. Taine, *Philosophie de l'art,* t. Ier (*la Peinture de la Renaissance en Italie*).
2. *Ibid.*

ıoins au fond qu'au dehors; elle préfère la décoration xtérieure à la vie intime; elle est plus idolâtrique et ıoins religieuse, plus pittoresque et moins philosohique, plus limitée et plus belle... » alors, contre cette éfinition, trop étroitement nationale, contre ce reprohe et cette louange à la fois, ne vous semble-t-il pas ntendre là-bas, dans les derniers échos des basiliques omaines, protester le génie plus humain que pittoresue, le génie intérieur et non décoratif, le génie, pur de oute idolâtrie et profondément religieux, de Palestrina?





IV

LES MAITRES
DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE

1904.

Le mot fameux : « Les Français n'ont pas de musique et n'en peuvent avoir, » est trois fois ı mensonge. C'est beaucoup, même pour un mot de ;an-Jacques Rousseau. Rousseau calomniait ainsi d'un ;ul coup le passé, le présent et l'avenir de la France. ameau vivait alors, qui faisait quelque honneur à tre pays. Au lendemain de la maussade prophétie, et ur la démentir, l'opéra-comique allait naître. Voilà — ns parler de la réforme opérée par Gluck, non seule- ent en France, mais en français — l'œuvre du siècle Rousseau. Nous n'avons pas à rappeler aujourd'hui qu'y devait ajouter le siècle suivant. Quant aux âges écédents, ils n'avaient pas non plus été stériles. Si ılli donna beaucoup à la France, on sait depuis long- mps ce qu'il lui doit. On commence à savoir égale- ent ce que furent quelques-uns de ses contemporains. ıfin le seizième siècle musical nous était mal connu. . Charles Bordes nous en révéla d'abord et surtout

les chefs-d'œuvre italiens. Voici que nous en décou vrons peu à peu les gloires françaises. Un des plu érudits et des plus artistes parmi nos confrères, j'en tends un de ceux qui connaissent ou savent la musiqu deux fois, par la science et par le sentiment, a résolu d rendre aux maîtres français du seizième siècle l'hom mage qu'ils méritent et qu'ils attendaient. La magnifiqu publication de M. Henry Expert[1] consacre pour la pre mière fois et pour toujours une grande époque de notr art national. Elle nous apprend qu'au génie religieu et profane de ce temps, rien d'humain et presque rie non plus de divin ne fut étranger. Les textes musicau en témoignent par des beautés que peut-être on croya moins variées et surtout moins vivantes. Quant au textes littéraires (commentaires, introductions, épître dédicatoires ou préfaces), ils révèlent ou rappellen des principes, ils respirent un esprit qui fut celui d la Grèce antique, et que la France la première, avan l'Italie même, a ranimé et fait sien. Ainsi, par la doc trine et par les œuvres, notre seizième siècle music commence à nous appaître deux fois glorieux.

I

Quand on parle de la Renaissance de la musique, faut s'entendre. Dans l'histoire de la musique, et dan celle des autres arts, le mot de Renaissance a san doute la même signification, et des causes pareilles pro

1. *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française,* Pari Alphonse Leduc, 1894.

duisirent de semblables résultats. Mais, en musique, l'effet a tardé davantage, et ce n'est guère avant les toutes premières années du dix-septième siècle que l'esprit nouveau se manifesta tout entier. Le chef-d'œuvre intégral en fut l'opéra florentin. Inspirées par les doctrines néo-helléniques de la « Camerata » de Bardi et conçues dans la forme monodique ou récitative qui succédait à la polyphonie, les *nuove musiche* réunirent pour la première fois les deux éléments essentiels de la Renaissance : le goût de l'individualisme et l'imitation de l'antiquité. Le premier de ces caractères manque aux productions du seizième siècle français. Profane ou sacrée, notre musique d'alors demeure polyphone. Elle garde la trace du génie complexe ou social qui fut celui du moyen âge et que bientôt, en Italie d'abord, le génie plus personnel de la Renaissance allait remplacer.

Quelquefois, il est vrai, cette polyphonie commence à s'alléger et à s'éclaircir. Elle laisse éclore au-dessus d'elle une mélodie véritable, qu'on pourrait isoler, et que les autres parties ne feraient plus alors qu'accompagner: non pas encore un air, mais un chant, ou même — car nous sommes en France — une chanson. Néanmoins, en France comme en Italie, la musique de cette époque demeure collection et groupe. C'est « l'art du contrepoint vocal, l'art pour l'art des sons combinés entre eux et dessinant sur un thème fondamental d'harmonieuses symétries [1] ». C'est le reste de l'art ancien et comme sa dernière fleur, mais c'est l'art ancien encore,

1. M. Henry Expert, Introduction générale.

et l'idéal de la Renaissance, faute d'un de ses deux éléments, n'est pas ici réalisé dans sa plénitude.

Il l'est du moins à demi, car notre seizième siècle n'eut pas d'autre dessein, ou d'autre rêve, que de rétablir entre la musique et la poésie l'union, l'unité même, que le génie antique avait fondée, et qui s'était rompue. On ne trouverait pas dans notre histoire un moment où la musique et la poésie se soient mêlées et fondues davantage ; elles ne furent jamais dans une dépendance réciproque plus étroite ; jamais elles ne s'aimèrent d'un plus mutuel amour. Le seizième siècle a ressenti pour la musique un goût, une tendresse, que le dix-septième et le dix-neuvième siècle, plus grands encore par la poésie, ne devaient même pas soupçonner. Ce n'est pas seulement un Corneille, un Racine, c'est aussi et surtout un Lamartine, un Victor Hugo, qu'on s'étonne de voir indifférent, pour ne pas dire étranger à l'art musical. Un Ronsard, au contraire, en fit ses délices autant que de la poésie même, et la beauté de la parole ne lui parut achevée que par celle des sons. Tout nous apprend que ces deux modes de l'idéal se partageaient en quelque sorte son génie. Ronsard a regardé, chéri dans la poésie l'élément non seulement intellectuel, mais sensible. Ce que Ronsard et les écrivains de son école, a très bien dit Brunetière, « ont essayé de ravir à l'antiquité, ce n'est pas sa « science » ou sa « philosophie », c'est son art; entendez ici le secret d'éveiller en nous l'impression de volupté presque sensuelle que leur procurait à eux-mêmes la lecture de l'*Énéide* ou de l'*Iliade*, celle de Pindare ou celle d'Horace. » Or cet art, ou ce

secret, n'est pas assurément toute la musique; il est pourtant quelque chose d'elle et d'elle seule; c'est un don, c'est un charme qu'elle ajoute à la poésie, mais que par nature et par essence elle est seule à posséder.

Ronsard, encore une fois, a senti ce charme profondément[1]. En un siècle où tous nos poètes étaient musiciens, il fut le plus musicien de nos poètes. Il le fut par l'intelligence et par l'amour, sinon par la pratique de l'art. « Je chante, a-t-il dit,

« Je chante quelquefois,
Mais c'est bien rarement, car j'ai mauvaise voix. »

Du moins lui plaisait-il fort d'être chanté. Même il n'écrivait des vers que pour qu'on les chantât. La perfection du lyrisme, autrement dit l'alliance étroite et nécessaire de la musique et de la poésie, tel est le principe et comme le postulat qui domine et résume la poétique de Ronsard.

Rendant hommage lui-même à la musicalité de son œuvre, il se vante

De marier les odes à la lyre
Et de savoir sur ses cordes élire
Quelle chanson y peut bien accorder
Et quel fredon ne s'y peut encorder.

Cette lyre, il n'en parlait pas, comme tant d'autres poètes, par figure. Il en voulait rétablir effectivement l'usage, estimant qu'elle « seule doit et peut animer les

1. Nous empruntons sinon le portrait, du moins l'esquisse suivante de Ronsard musicien à la très complète étude de M. Julien Tiersot : *Ronsard et la Musique de son temps.* Paris, Fischbacher.

vers et leur donner le juste poids de leur gravité ». S'adresse-t-il au lecteur, et surtout au disciple : « Garde, lui dit Ronsard, garde toujours le plus que tu pourras une bonne cadence de vers pour la musique et autres instruments. Je te veux aussi bien advertir de hautement prononcer tes vers quand tu les feras, ou plutôt les chanter, quelque voix que tu puisses avoir, car cela est bien une des principales parties que tu dois le plus curieusement observer. » De même, telle facture ou telle coupe lui paraît la meilleure, « pour être plus propre à la musique et accord des instruments, en faveur desquels il semble que la poésie soit née ». Ainsi l'*Abrégé de l'art poétique français* est un traité de musique autant que de poésie, et constamment à des préceptes de poète Ronsard mêle des conseils de musicien.

Alors, entre les arts fraternels, c'était un continuel échange de services ou de bienfaits. Les musiciens, et jusqu'aux éditeurs de musique, demandaient des préfaces aux poètes. En tête de deux volumes publiés par Ballard et Le Roy, Ronsard écrivait un jour, sous forme de lettre dédicace à François II, puis à Charles IX, un éloge de la musique, digne, par les idées et par le style, de la plus pure antiquité. Une autre fois, estimant nécessaire à sa poésie le concours ou le secours de la musique, il publiait à la suite du second livre de ses odes et sonnets les chants écrits pour ce recueil par quelques-uns des maîtres contemporains.

Aussi bien les plus illustres de ceux-ci ne se montraient ni insensibles ni ingrats. C'est à l'envi que les Goudimel, les Jannequin, les Costeley, le « plus que

divin Orlande » et tant d'autres, se faisaient les musiciens d'une poésie faite pour eux. Ils honorèrent même au delà du tombeau leur illustre collaborateur. Mauduit écrivit un *Requiem* pour les funérailles de Ronsard, et la mémoire du grand lyrique, ainsi que son œuvre, fut chantée.

De moins grands que lui : les Baïf, les Remy Belleau, les Dorat, les du Bellay, les Pontus de Tyard, n'ont aimé la musique ni d'un moindre ni d'un autre amour : j'entends qu'eux aussi la croyaient et la voulaient inséparable de la poésie. *Omnia Pontus erat,* a dit de Pontus de Tyard un de ses contemporains. Tous alors étaient comme lui poètes et musiciens ; un peu philosophes même, habiles et se plaisant à raisonner sur la double nature de leur art. En tête de la « Musique » de Costeley, Baïf inscrit ce regret et ce vœu :

Jadis musiciens et poètes et sages
Furent mêmes auteurs ; mais la suite des âges,
Par le temps qui tout change, a séparé les trois.
Puissions-nous, d'entreprise heureusement hardie,
Du bon siècle amener la coutume abolie,
Et les trois réunir sous la faveur des roys.

Ce peu de vers contient le triple objet d'une grande institution, tout l'esprit ou tout l'idéal de cette compagnie littéraire, musicale et philosophique, que fut l'Académie des derniers Valois[1].

Baïf le poète et le musicien Thibaut de Courville,

1. Voir sur ce sujet l'ouvrage de M. Edouard Frémy, *l'Académie des derniers Valois*. Paris, 1887, E. Leroux.

qui la fondèrent, Charles IX, qui s'en déclara le protecteur, ne se proposèrent pas autre chose que de rétablir l'accord antique entre la musique et la poésie. Les statuts de l'Académie, « dressés à la manière des anciens », et les lettres patentes accordées à ses deux « entrepreneurs » par le prince dilettante, en témoignent avec autant de précision que d'abondance. L'exposé préliminaire des statuts est le suivant :

« Afin de remettre en usage la musique selon sa perfection, qui est de représenter la parole en chant accomply de sons, harmonie et mélodie, qui consiste au choix, règle des voix, sons et accords bien accommodés, pour faire l'effet, selon que le sens de la lettre le requiert, en serrant ou desserrant ou accroissant l'esprit[1], renouvelant aussi l'ancienne façon de composer vers mesurés pour y accommoder le chant pareillement mesuré, selon l'art métrique; afin aussi que par ce moyen les esprits des *Auditeurs,* accoutumés et dressés à la musique par forme de ses membres, se composent pour être capables de plus haute connaissance, après qu'ils seront repurgés de ce qu'il pourrait leur rester de la barbarie, sous le bon plaisir du Roy notre souverain seigneur, nous avons convenu dresser une *Académie ou Compagnie composée de Musiciens et Auditeurs* sous les lois et conditions qui ensuivent[2]. »

Ainsi, dès les premiers mots et jusque dans le titre des membres de l'Académie, se révèle non seulement l'importance, mais la primauté de la musique. « Poètes,

1. Le souffle.
2. Cité par M. Frémy.

savants, érudits chargés d'écrire les poèmes[1] », étaient, aussi bien que les compositeurs eux-mêmes, désignés sous le nom de *Musiciens.* « Auprès d'eux se groupaient six virtuoses qualifiés de *chantres* et de *joueurs d'instruments*[2] », qui exécutaient les œuvres lyriques devant les *Auditeurs,* « seconde classe d' « académiques », subordonnée à celle des *Musiciens*[3] ».

En des lettres patentes animées du même esprit que la requête à lui soumise, Charles IX se déclare le protecteur et, modestement, le premier *Auditeur* de l'Académie. Poète et musicien lui-même, il prend en ses mains royales la cause de la musique et celle de la poésie, ou plutôt de l'une et de l'autre cause il ne fait qu'une seule, et la réforme ou la restauration des deux arts ne lui paraît, comme aux fondateurs de la Compagnie qu'il approuve, consister que dans leur réunion.

Jusque-là rien de mieux. On se proposait de ranimer l'idéal de la Grèce, autrement dit l'idéal éternel : celui que, par des moyens ou des formes changeantes, tous les réformateurs, aussi bien les Caccini que les Marcello, les Gluck et les Wagner, ont invariablement poursuivi. Mais, dans l'imitation de l'antiquité, les poètes musiciens du seizième siècle prétendirent aller plus loin encore et firent fausse route.

Avec l'esprit de l'art antique, ils voulurent en ressusciter la lettre et, réduisant à la question de métrique une question plus vaste et plus haute, imposer à la poésie

1. M. Edouard Frémy, *op. cit.*
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*

française la prosodie des Grecs et des Latins. Il ne s'agissait de rien moins que de remplacer par le principe de la quantité, règle de la poésie antique, les deux lois fondamentales des vers français, qui sont la rime et l'accent. L'un des premiers, en 1550, du Bellay souhaita de voir se porter jusqu'à cette extrémité l'admiration ou l'idolâtrie des anciens. Dans la *Deffence et Illustration de la langue françoise,* il écrivait ceci : « Quant aux pieds et nombres qui nous manquent, de telles choses ne se font pas par la nature des langues. Qui eût empêché nos ancêtres d'allonger une syllabe et accourcir l'autre et en faire des pieds et des mètres? Et qui empêchera nos successeurs d'observer telles choses, si quelques savants et non moins ingénieux de cet âge entreprennent de les réduire en art? » Peu d'années après, en 1552, puis en 1555, Pontus de Tyard exprimait à peu près dans les mêmes termes un semblable désir : « A notre musique je voy défaillir l'occasion de plus vive énergie, qui est de savoir accommoder à une mode de chanter une façon de vers composés en pieds et mesures propres : comme je croy les anciens Grecs et Horace... avoir très curieusement observé. Je requerrais donc qu'à l'image des Anciens (si bien leurs spondées, trochées, embatéries, orthies et telles autres façons sont loin de l'usage de tous et de la connaissance de peu), nos chants eussent quelques manières ordonnées de longueur de vers, de suite ou entremêlement de rimes et de mode de chanter[1]. »

1. Sur Pontus de Tyard, voir un article de M. Luigi Torri dans la *Rivista musicale Italiana* de 1901 (*fascicolo* 4).

Il était réservé à Baïf de rassembler ces idées et de « les réduire en art »; de les mettre lui-même, avec plus de zèle et peut-être de bonheur que tout autre, en pratique. Nous l'avons vu les exposer dans les statuts de l'Académie, et, dans les lettres patentes, nous avons vu le roi les accueillir et les patronner. Le succès de la prosodie nouvelle, ou renouvelée, ne fut pas seulement officiel. « Les mètres des anciens, le dactyle, le spondée, l'ïambe, l'anapeste, furent naturalisés français[1] », et partout l'usage et le goût des vers mesurés se répandit.

Il ne pouvait durer longtemps, le principe de la métrique ancienne étant en opposition avec le génie même de la poésie française. De telles choses, disait du Bellay, « ne se font pas par la nature des langues ». Il disait mal : c'est par cette nature seulement et jamais contre elle, que de telles choses peuvent se faire. La suite de l'évolution de notre poésie l'a prouvé. La tentative de Baïf n'en demeure pas moins digne de mémoire. Elle forme un épisode curieux de notre histoire littéraire et musicale. Elle atteste en particulier le crédit et l'influence que la musique possédait alors, le respect et l'amour que lui témoignaient les poètes; car c'est pour la mieux servir, pour lui ressembler et lui donner davantage, que la poésie française tenta de changer sa propre nature et même de la forcer. Enfin et surtout cet essai de retour à l'ancienne métrique fut encore un effet de l'esprit de la Renaissance, puisqu'il

1. M. Frémy, *op. cit.*

ne consista que dans une application ou plutôt dans une appropriation — excessive sans doute, impossible même, mais qu'importe! — du génie de l'antiquité.

II

La musique en retira quelque avantage.

Le principe de la quantité, nous l'avons vu, ne régit en aucune façon notre langue poétique; il est étranger, si ce n'est contraire à son génie. Le poète Baïf a beau prosodier ce vers ainsi :

S'ĭl faūt moŭrĭr, moŭrōns d'ămoūr,

et Mauduit le musicien conformer à cette prosodie les valeurs (blanches et noires) de sa musique, l'un et l'autre n'obéissent qu'à des lois édictées par eux-mêmes et qui n'ont rien que d'artificiel et d'arbitraire. Le même vers se mesurerait aussi bien de toute autre sorte, et pour le noter avec justesse, la règle de l'accent est la seule qui s'impose au musicien. Il n'en est pas moins vrai que sur cette base, artificielle ou fictive, de la quantité, mais très haut au-dessus d'elle, les compositeurs du seizième siècle ont su fonder une rythmique dont l'ampleur, dont la variété, dont la liberté nous étonne et nous ravit encore aujourd'hui. Rien de plus original à cet égard, et de plus admirable, que l'œuvre d'un Claudin Lejeune, et particulièrement son recueil intitulé *le Printemps*. La « Préface sur la musique mesurée », imprimée en tête de l'ouvrage, a l'importance d'un programme ou d'un manifeste. « Les Anciens, y est-il dit,

es Anciens qui ont traité de la musique l'ont divisée :n deux parties, harmonique et rythmique... La rythnique a été mise par eux en telle perfection, qu'ils en)nt fait des effets merveilleux, émouvant par icelle les ìmes des hommes à telles passions qu'ils voulaient... Depuis, cette rythmique a été tellement négligée qu'elle s'est perdue du tout; et l'harmonique depuis deux :ents ans a été si exactement recherchée, qu'elle s'est rendue parfaite, faisant de beaux et grand effets, mais non tels que ceux que l'antiquité raconte. Ce qui a donné occasion de s'étonner à plusieurs, vu que les Anciens ne chantaient qu'à une voix et que nous avons la mélodie de plusieurs voix ensemble... Personne ne s'est trouvé pour y apporter remède, jusques à Claudin Lejeune, qui s'est le premier enhardi de retirer cette pauvre rythmique du tombeau où elle avait été si longtemps gisante, pour l'apparier à l'harmonique. Ce qu'il a fait avec tel art et tel heur, que du premier coup il a mis notre musique au comble d'une perfection qui le fera suivre de beaucoup plus d'admirateurs que d'imitateurs; la rendant non seulement égale à celle des Anciens, mais beaucoup plus excellente et plus capable de beaux effets, en tant qu'il fait ouïr le corps marié avec son âme, qui jusqu'ores en avait été séparée... La preuve s'en verra ès chansons mesurées de ce *Printemps.* »

La preuve s'en voit encore en ces « chansons », dont plusieurs atteignent à l'ampleur de véritables poèmes lyriques. Et c'est la rythmique surtout qui fait leur grandeur et leur beauté. Telle pièce, comme la *Belle*

Aronde, est un chef-d'œuvre deux fois : par les proportions numériques des voix et par les proportions métriques des membres ou des périodes.

Ce poème en l'honneur de l'hirondelle se divise en « chants », ou couplets, séparés par un « rechant », ou refrain. Tandis que les uns sont à quatre voix, l'autre, plus riche, en comporte six, et c'est un charme déjà que ce balancement des deux groupes inégaux. Mais la beauté supérieure et vraiment antique du morceau tient au rythme des vers, que la musique a fidèlement suivi.

RECHANT

La belle aronde, messagère de la gaie saison,
Est venue ; je l'ai vue.
Elle vole mouchelètes, elle vole moucherons.
La vela, je la voy, je recognoy le dos noir ;
Je l'y voi le ventre blanc qui l'y treluit au soleil ;
La vela, je la voy,
Elle vole mouchelètes, elle vole moucherons.

CHANT

Gentille aronde, tu viens
Avec l'aimable printemps ;
Après l'été tu t'en vas,
Oncques hyver ne sentis.

Ainsi l'opposition ou la diversité métrique est double. Elle existe d'abord entre les deux périodes ; puis elle se retrouve au sein même de la première, qui sert de refrain. Sans doute le poète et le musicien ont ici, comme presque toujours alors, par un choix purement arbitraire, distingué les syllabes en longues et brèves, et

la quantité forme l'élément premier ou, comme nous le disions plus haut, la base de la rythmique. Mais elle n'en forme que la base, et c'est au-dessus, fort au-dessus d'elle, qu'une ordonnance métrique infiniment plus vaste s'élève et se déploie.

Comme la quantité dans le rythme, le rythme à son tour s'absorbe et se fond dans la beauté générale, et je dirais volontiers universelle, de la musique du seizième siècle. L'intention n'avait été que de ressusciter l'ancienne métrique ; mais les œuvres, ainsi que, par bonheur, il arrive souvent, dépassèrent, et de beaucoup, la théorie.

Dans la définition que donne M. Expert, et que nous citions plus haut, de notre musique du seizième siècle, on trouverait un mot à reprendre. « C'est, dit le savant éditeur, l'art pour l'art des sons combinés entre eux. » Oui, « des sons combinés entre eux » ; mais ce n'en est pas « l'art pour l'art ». Alors, quoi qu'aujourd'hui nous puissions parfois trouver d'aride ou d'abstrait en cette forme, qui n'est plus nôtre, de la polyphonie vocale, alors, comme à toute époque vraiment grande, la musique fut beaucoup moins l'art pour l'art que l'art pour l'âme, l'art expression de la vie et de la vérité. Personne au seizième siècle ne douta, comme on l'a fait souvent, trop souvent depuis, que la musique, au fond et par nature, soit le rapport entre la sensibilité et le son. La théorie d'une beauté musicale spécifique, c'est-à-dire étrangère au sentiment, eût également étonné, peut-être indigné les poètes et les musiciens. Ne fût-ce que par souvenir et par amour de cette antiquité qu'on

se flattait d'imiter, de rappeler en tout, on croyait fermement au pouvoir expressif, au caractère psychologique et moral de la musique. Il n'est pas un écrit du temps : discours, éloge ou dédicace, qui n'atteste cette conception en quelque sorte éthique, et par là véritablement antique, de notre art. Le triste Calvin lui-même ne reconnaissait-il pas dans la musique une « vertu secrète et quasi incrédible à émouvoir les cœurs en une sorte ou en l'autre » ? Ronsard, dans sa lettre aux deux rois de France, célèbre la musique avec des expressions, il en rapporte certains effets qu'on dirait empruntés soit à l'histoire des Hellènes, soit à leur légende.

Le pouvoir d'apaiser l'âme ou de la « purger », que les Grecs appelaieut la κάθαρσις, était tenu alors, comme dans l'antiquité, pour une des vertus de la musique. Les éditeurs de Roland de Lassus, offrant les *Meslanges* du maître à Mgr le Grand Prieur de France, ne lui en promettent pas de bien plus précieux :

Flatterez votre ennuy en buvant la douceur
Des chansons que pour vous Orlande ici vient bruyre.

« Sire, » écrit Costeley dans une dédicace au Roi :

Sire, je voudrais bien vous voir reprendre haleine,
Vous offrant ce labeur non égal au Troyen,
Louable toutefois si avec son moyen
Une seule heure au jour je charme votre peine.

Au don de la paix et du calme la musique unit celui de l'action et de la vie. Par la représentation du sentiment et de la passion, elle crée, elle accroît l'un et

l'autre en nous. On dit que, près d'expirer, une certaine demoiselle de Lineuil se fit « sonner aux violons » la *Bataille de Marignan* de Jannequin, pour s'encourager à mourir. On a rapporté aussi de Pontus de Tyard que parfois, jouant du luth, il était en quelque sorte vaincu par sa propre émotion. « Hier soir, » a raconté Pasithée, la dame ou la Muse à laquelle est dédié son discours sur la musique intitulé *Solitaire second,* « hier soir, à ma requeste, ayant sur ce luth sonné une sienne ode finissante par épode remplie de quelque passion, il devint si mélancolique, que j'en pris pitié. »

Ce n'était pas « l'art pour l'art » que celui dont on pouvait écrire à propos de Roland de Lassus : « Il exprime toutes les affections de l'âme humaine... et dans cette musique, loin que rien semble chanté, tout est présent, tout est en acte :

« At nunc Orlandus doctis sic cantibus omnes
Humani affectus exprimit ingenii,
Ejus ut in modulis non res per carmina tantum
Quæque cani, præsens sed videatur agi. »

D'autres musiciens que Lassus ont mérité de semblables éloges. « Toi, disait Baïf à Costeley,

« Toi, Costeley, qui entre les meilleurs
Exerces le doux art d'une musique élue,
Qui sais par beaux accords accoiser l'âme émue,
L'exciter assoupie, exprimer ses douleurs. »

Et Costeley lui-même a rendu grâces à ses amis, à ses lecteurs, de leur zèle et de leur amour pour la mu-

sique, « cette divine science par laquelle on peut exciter, modérer, mortifier, maintenir et vivifier les stupides, furieux, impudiques, tempérés et languides, avec chants martiaux, graves, honnêtes, polis et gaillards. »

Tous ces chants, et d'autres encore, le seizième siècle les a chantés; c'est en eux et par eux qu'il ressuscite pour nous tout entier.

Il revit d'abord sa vie extérieure, et quelquefois officielle ou publique. La musique descriptive, dont la France — depuis le temps des Jannequin jusqu'à celui des Rameau, des Berlioz et des Saint-Saëns — a toujours eu le goût et quelquefois le génie, la musique à sujet ou à programme occupe dans l'art de la Renaissance une place considérable.

On connaît, grâce aux nombreuses auditions qu'en ont données les *Chanteurs de Saint-Gervais*, les grandes cantates pittoresques et décoratives de Jannequin : les *Oiseaux*, la *Guerre* (ou la *Bataille de Marignan*), la *Chasse*. Elles nous touchent, ou plutôt — le charme en étant le moindre mérite — elles nous frappent par la vigueur et même la rudesse, par la franchise, la carrure, l'éclat, le mouvement et la plénitude. Deux éléments y font défaut. L'un est la mélodie, ces chants ne consistant guère que dans une polyphonie, d'ailleurs serrée et riche, de cris ou d'interjections. L'autre, la musique étant ici purement vocale, est la variété des timbres, que l'orchestre seul peut donner, et dont la musique descriptive ne saurait plus guère se passer aujourd'hui. Restent l'harmonie et le rythme. Ils suffisent à la sèche et forte beauté de cet art. Dans la *Chasse*, les

voix, se répondant comme des trompes, se renvoient les plus simples accords, et de cette simplicité naît une véritable grandeur. La musique de la *Guerre* comme celle de la *Chasse,* je ne dirai pas « repose », car tout y est action et tumulte, mais tombe et retombe incessamment sur la tonique et la dominante tour à tour. Elle se meut et parfois s'agite entre l'une et l'autre, et ces bornes étroites contiennent, mais n'étouffent pas son ardeur. De même qu'il y a des sonneries de trompes ou de clairons, la *Chasse,* la *Guerre,* sont des sonneries de voix. Et ces voix, avec un éclat monotone et superbe, ne sonnent le plus souvent que les trois notes de l'accord parfait. Mais puisque de celles-là seules un Beethoven devait faire un jour ses thèmes les plus fiers : le motif du grand air de Léonore ou celui du premier morceau de l'*Héroïque,* c'est donc qu'il y a quelque chose en effet d'héroïque et qui sied à la chasse, à la guerre surtout, dans ces trois notes élémentaires, dans leur succession comme dans leur accord.

N'appelons pas, ainsi qu'on l'a fait, de telles chansons des poèmes sonores, car ce dont elles sont le plus dépourvues, c'est le sentiment, l'émotion, autrement dit la poésie. A peine le début des *Oiseaux : Réveillez-vous, cœurs endormis,* trahit-il quelque lyrisme. Le reste, — et de la *Chasse,* et de la *Guerre,* on en dirait autant, — le reste, contrairement à la fameuse formule de Beethoven, est beaucoup moins expression que peinture ; une peinture qui parfois arrive à n'être plus qu'une très exacte et très puissante mais très matérielle onomatopée. Le chant du rossignol, fort mal imité d'ailleurs par des

notes piquées et sèches, n'offre rien de comparable à ce que sera plus tard, dans l'*Allegro e Pensieroso* de Haendel, et dans un air aussi de rossignol, certain épisode mineur, délicieusement teinté de mélancolie. De même il faudra que vienne l'art moderne, et par exemple le compositeur de *Haensel et Gretel,* pour envelopper le chant du coucou de tout le mystère de la nuit et des bois.

Le seizième siècle n'a pourtant pas ignoré le paysage musical, et Jannequin lui-même a laissé dans ce genre des tableaux achevés. C'en est un que l'*Alouette,* le plus gai carillon que puissent sonner quatre voix, par un beau matin de printemps et d'amour. Par un matin de France aussi, je dirais volontiers d'Ile-de-France, tellement, en cette claire aubade, en ces notes spirituelles et vives qui jaillissent et rejaillissent de toutes parts, on sent battre le cœur même de notre pays et de notre race. Oui, cela est purement français, aussi éloigné de la plastique italienne que du rêve allemand. Et cela, pour le coup, est poétique; mais de cette poésie que Henri Heine trouvait un jour dans le genre, français aussi, de l'opéra-comique; « une poésie sans *morbidezza,* sans le frisson de l'infini, une poésie jouissant d'une bonne santé ».

Elle fait le charme de deux autres pastorales de Jannequin, également amoureuses et printanières. « Ce moy de may, » dit la première,

Ce moy de may, ma verte coste,
Ce moy de may je vestirai,

De bon matin me lèverai,
Ce joli, joli moy de may.

Sur un rythme de menuet rapide et déjà presque de *scherzo*, dans un ton clair, elle court, la petite chanson. Peu de notes la composent, et qui se touchent, qui se tiennent entre elles, traçant une ligne à peine infléchie, mais légère autant que pure. Et rien n'est doux à l'oreille comme le perpétuel retour des mêmes paroles, de ce « joli moy de may » et de cette « verte coste », dont on ne sait plus à la fin si c'est la robe de la jeune fille ou celle même du printemps.

Plus exquise encore est la seconde chanson ·

Au vert boys je m'en irai;
Seule au vert boys je m'en irai jouer.
A mon ami j'ai donné là une heure,
Pour nous voir
Au vert boys.
En parle qui voudra parler.

La grâce, l'esprit, la tendresse même, sont ici partout; dans le rythme et le mouvement, dans la couleur un peu étrange du mode ancien et dans l'imprévu de certaines chutes; tantôt dans les reprises ou les répétitions, tantôt au contraire dans les suspensions ou les réticences. Chef-d'œuvre d'harmonie et de contrepoint, cette petite pièce en est un aussi de mélodie, de mélodie naissante qui déjà se développe et s'organise. Pour le sentiment et pour le style, la musique d'alors n'offre pas de tableau plus délicieux.

Elle en a de plus vastes :

J'aime les soirs sereins et beaux; j'aime les soirs,

et j'en sais peu d'aussi beaux, d'aussi sereins que celui-ci, que Roland de Lassus a chanté :

La nuit froide et sombre,
Couvrant d'obscure ombre
La terre et les cieux;
Aussi doux que miel
Fait couler du ciel
Le sommeil aux yeux.

La musique transforme et surtout agrandit ces petits vers. Des valeurs longues, lentes, reculent à l'infini l'horizon, et le remplissent. Par une effusion grandiose, incessamment renouvelée, la mélodie répand le sommeil, et les accords, — la puissance expressive de l'harmonie se révèle ici tout entière, — les accords, de mesure en mesure, épaississent davantage les voiles de la nuit.

Jannequin, Lassus, nous étaient familiers. Mais, avant la publication de M. Expert, c'était un inconnu que Claude Lejeune, et c'est un maître.

Il l'est dans tous les genres, y compris le paysage. Des quatre livres de son *Dodécacorde,* le premier seul est de musique religieuse; les trois autres sont consacrés au Printemps, dont ils portent le nom. Mêlant dans ses chants la jeunesse de l'année à celle de la vie, le musicien a fait la part de la nature aussi grande que celle de l'amour. Nous parlions plus haut de la *Belle*

Aronde. Les deux pièces qui précèdent celle-ci l'égalent par la souplesse et la variété du discours, par l'ordonnance des « chants » et du « rechant », par le progrès double et proportionnel de l'ampleur des vers et du nombre des voix. L'aisance, la diversité des rythmes et la grâce des tableaux, tout donne ici l'impression d'un La Fontaine musicien.

Il peut arriver que la mélodie — elle ne fait encore que naître, ou de renaître — paraisse un peu courte pour la beauté plus ample de certains alexandrins, par exemple de ceux-ci :

O Dieu! combien de fois sous les feuillus rameaux
Et des chênes ombreux et des ombreux ormeaux,
J'ai tâché marier mes chansons immortelles
Aux plus mignards refrains de leurs chansons plus belles!

Une semblable période comporterait aujourd'hui une longue et large cantilène. Elle est notée au contraire en traits un peu courts et comme brisés, mais singulièrement vifs et brillants. Tel est le style de l'époque. Mais l'abondance, le coloris, le parfum, rachètent ici la brièveté, et l'œuvre entier de Lejeune est un avril de fleurs sonores, tout un printemps de chansons.

L'une d'elles (*Du triste hyver*) résume ou mieux domine les autres. Elle a pour sujet la contemplation grave, parfois émue, de la terre, de la mer et des cieux. Ici, au-dessus du contrepoint s'élève et plane une mélodie admirable d'ampleur et souvent de pathétique. Les périodes se déroulent avec une croissante magnificence. Les images poétiques, de mythologie ou de

nature, s'encadrent et se rehaussent d'éclatantes sonorités. Les grands spectacles de l'univers sont décrits et presque égalés. Et le sentiment se mêle à la peinture : sentiment sérieux, même sacré, du mystère des mondes et de leur beauté. Nous ne sommes plus ici devant un « Printemps » de chanson, encore moins de romance, mais de poème, de poème cosmique et religieux. Le tableau n'a pas son égal dans l'œuvre de Lejeune ou de ses contemporains; antique par la simplicité des lignes, par l'évocation des héros ou des dieux, il semble moderne par je ne sais quoi de rêveur, de mélancolique et de vaguement troublé.

Ce n'est pas seulement le dehors, mais le dedans, le cœur même de l'homme, et tout son cœur, que la musique du seizième siècle a chanté. Elle en a compris, exprimé les mouvements légers autant que les passions profondes : la gaieté naïve et l'esprit gaulois, voire libertin; l'ardeur, l'héroïsme de l'amour divin et les transports, heureux ou désespérés, des humaines amours.

La collection de M. Expert abonde en « chants gaillards », comme disait Costeley, mieux faits assurément pour « exciter... les tempérés et languides », que pour les « mortifier » ou seulement les « maintenir. » Plusieurs, parmi les plus spirituels et les plus vraiment français, — je ne dis pas les plus purement, — sont écrits sur des paroles qui ne s'accommoderaient pas de la monodie. Elles ont besoin de la pluralité des voix, afin de n'être point entendues, ou de ne l'être qu'à moitié. Dans le genre du conte ou du fabliau musical, le

« plus que divin Orlande » a composé quelques petits chefs-d'œuvre plus que profanes. Il a su narrer avec des notes aussi lestes, aussi gamines que les mots, l'histoire de certaine gageure tenue de compte à demi par un avocat et son petit clerc. On trouverait ici comme une première esquisse, moins sentimentale et plus grivoise, de la « Chanson de Fortunio ». Non moins française — j'allais dire parisienne — par le ton et par le tour, est une autre chanson. Il y est traité d'une dame qui dans un château « vit Herculès en marbre érigé », d'une observation qu'elle fit à son endroit et de la repartie qu'elle s'attira « d'un maçon âgé ». L'une et l'autre pièce est un excellent exemple de l'esprit en musique, et dans cette musique en particulier. On y voit à merveille quelle vivacité, quelle gaieté sans cesse accrue et multipliée peut communiquer à un thème, déjà vif et gai par lui-même, le principe des entrées successives, des réponses ou des répliques entre-croisées, en un mot le style de la polyphonie vocale et du contrepoint.

A ce style au moins autant qu'à la mélodie elle-même, des chansons de ce genre doivent leur accent populaire. Il suffit de lire dans Costeley certaine histoire d'un usurier et d'un pauvre, pour se convaincre que la pluralité des parties ou des voix crée la pluralité des personnages; elle donne l'impression ou l'illusion du nombre, d'un groupe, d'une foule même, et dans cette musique alors, c'est vraiment le peuple et le peuple tout entier qui parle, qui chante, qui vit.

Faut-il des chansons à boire, après des chansons à

rire? D'un bout à l'autre du siècle, elles tintent gaiement.

O vin en vigne, gentil,
Joli vin en vigne!

Ainsi chante Roland de Lassus, et de ce vin, en deux strophes ou couplets, qui sont d'opéra-comique, pas davantage, il ne chante qu'une pointe légère. Déjà plus haut en couleur, avec plus de goût ou de bouquet, est certain refrain de Claudin de Sermisy :

Hau le boy!
Prions à Dieu le roy des roys
Garder ce gentil vin françois!

Ce n'est encore ici qu'une ivresse aimable, à la française. Mais l'esprit de l'antiquité, l'esprit véritablement dionysiaque, inspire une chanson de Costeley :

La terre les eaux va buvant;
L'arbre la boit par sa racine;
La mer éparse boit le vent
Et le soleil boit la marine;
Le soleil est bu par la lune,
Tout boit, soit en haut, soit en bas.

Par la grandeur, la puissance lyrique, la musique est digne de la poésie. Mais viennent les deux derniers vers :

Suivant cette règle commune,
Pourquoi donc ne boirions-nous pas?

alors, avec la poésie toujours, la musique se détend et

tombe, d'une chute imprévue et spirituelle. L'ode finit en chanson, par un contraste piquant, ironique, entre deux ivresses inégales, dont l'une est la joie sublime des choses, l'autre n'étant qu'un vulgaire plaisir de l'humanité.

Enfin, de cette humanité, que la musique du seizième siècle représente ou respire tout entière, voici les forces vives et les couches profondes : voici la religion et voici l'amour.

C'est une chose considérable que la publication — faite pour la première fois, après trois siècles d'oubli — de tous les « Psaumes de Marot mis en livraisons, musique par Goudimel ».

On doute encore si Goudimel était huguenot ou catholique. En tout cas, c'est comme huguenot qu'il fut jeté dans le Rhône, à Lyon, la nuit de la Saint-Barthélemy. Et c'est par des œuvres d'esprit ou de sentiment huguenot qu'il survit. « Pour les initiés, dit très bien M. Expert, pour ceux qui ont vécu dans l'intimité de ces hautes figures qu'on appelle Jehan Calvin, Théodore de Bèze, Gaspard de Coligny, Bernard Palissy, Ambroise Paré, François de la Noue, Agrippa d'Aubigné, orgueil de la Réforme française; pour ceux qui ont étudié et pénétré l'époque agitée, violente, mais féconde en grands caractères et en illustres sacrifices, des guerres religieuses ; pour les psychologues qui scrutent les consciences et approfondissent les faits sociaux, Claude Goudimel apparaîtra comme l'aède huguenot par excellence. » Le mot est juste ; il dit à la fois ce qu'est le génie du musicien et ce qui lui manque. Il lui

manque précisément d'être catholique et d'être Italien; il lui manque le charme, l'onction, non pas même le mysticisme, mais le mystère, mais la piété, la chaleur, l'amour, ce genre enfin ou cet ordre de beauté qui nous touche, nous pénètre, nous attendrit dans les œuvres de l'école romaine et dans celles surtout de Palestrina. Non pas que chez Goudimel cela manque toujours. Il a des rémissions ou des relâches exquises, par exemple le psaume nº 122.

Or en tes porches entreront
Nos pieds, et séjour y feront,
Jérusalem la bien dressée.

La musique ici respire un espoir, un désir céleste de Sion. Sous l'archaïsme de la forme, le sentiment est presque moderne. Si pures et suaves sont les modulations par accords parfaits, si gracieuses les évolutions des voix au-dessous de la mélodie, qu'on se prend à songer — de très loin encore — à telle ou telle page sacrée de Gounod.

Mais il n'y a dans ce psaume et dans quelques autres qui lui ressemblent, qu'une exception, un hasard et comme une surprise de tendresse. L'éthos général de cet art n'est que force et même rigueur. Le Psautier de Marot et Goudimel est terrible à lire en entier. Songez qu'avec les commandements de Dieu et le cantique final il ne comprend pas moins de cent cinquante-deux quatuors vocaux. « Tous de haut style, tous d'un mérite supérieur, » affirme avec raison M. Expert. Mais que ce mérite est donc uniforme, et monotone ce style!

Italiam! Italiam! Que dis-je, c'est après l'Allemagne elle-même qu'on soupire ici. Toute musique religieuse, non seulement celle d'un Palestrina, mais celle d'un Schütz, et plus tard celle d'un Haendel ou d'un Bach, paraît admirable de souplesse, de liberté surtout, auprès de cette inflexible musique. Elle n'a pour forme que la carrure, une carrure invariable et comme éternelle. Un psaume de Goudimel — un quelconque parmi les cent cinquante — consiste essentiellement en quatre phrases mélodiques, mesurées à quatre temps, harmonisées à quatre voix. C'est même plus qu'un carré, c'est un cube, un bloc sonore; il se soulève parfois, puis il retombe, et sous sa chute nous craignons toujours d'être écrasés.

Mais quand il se soulève, la force, ou l'esprit, qui l'anime, le porte très haut et le soutient. Cet art est « protestant » au sens exact du mot. Tantôt par une endurance opiniâtre, tantôt par les emportements d'une éloquence lyrique, il ne cesse de protester. Parmi les psaumes de Goudimel, les uns sont beaux d'une impassible beauté ; les autres le sont d'une beauté passionnée et frémissante. Ils dénoncent tous la persécution et la violence; tous, ils la supportent et la défient. Ils sont les hymnes hardis, les cantiques hautains d'une époque et d'une foi qui ne pouvait laisser aucune part à la méditation et au rêve pieux. Souvent un souffle guerrier les inspire. Ils ressemblent à des forteresses plus qu'à des églises; ils ont des murailles et des créneaux; on ne voit pas d'autel, encore moins de tabernacle en eux. Mais dans les temples nus qu'ils défendent, ils donnent

de fières, d'héroïques leçons. Au point de vue de l'*éthos* ou du sentiment confessionnel, les psaumes de Goudimel pourraient bien être le chef-d'œuvre absolu du protestantisme; j'entends qu'ils me paraissent, non pas certes plus beaux, mais plus libres de tout élément catholique que les chefs-d'œuvre contemporains ou postérieurs des grands luthériens allemands. Cet art offre encore un autre caractère. Il ne proteste pas seulement : il atteste, il confesse, il est témoin et martyr. Et voilà pourquoi l'œuvre de Goudimel est digne de vivre parmi les formes, ou, comme disent les philosophes, parmi les « catégories » les plus austères, mais les plus nobles, de l'idéal religieux.

L'idéal amoureux alors n'a pas manqué non plus de grands interprètes. Nous disons bien « l'idéal », car, au seizième siècle, il n'entre rien de grossier ou seulement de sensuel dans la musique d'amour.

Si l'on formait un cycle et comme une galerie de ces tableaux sonores, c'est peut-être par celui-ci — de Roland de Lassus — qu'il siérait de commencer :

Qui dort icy? Le faut-il demander?
Vénus y dort, qui vous peut commander.
Ne l'éveillez, elle ne vous nuira.
Si l'éveillez, croyez qu'elle ouvrira
Ses deux beaux yeux pour les vôtres bander.

Le sujet et le style, la noblesse des lignes et je dirai presque de l'attitude ou de la pose (écoutez les harmonies sur ces trois mots : *Vénus y dort*), le coloris ardent (mêmes accords), tout cela fait d'une telle page une sorte de Titien en musique.

Ce n'est qu'une image, et d'une déesse. Mais voici la vie elle-même, et, dans leur réalité, dans leur humanité, les joies et les peines d'amour :

> Du corps absent le cœur je te présente,
> Qui loyaument sans fin te servira,
> Et en tout lieu comme ton serf ira,
> Vivant d'espoir, se nourrissant d'attente.

Depuis trois siècles passés, la musique a-t-elle assez prodigué les serments, ou les « Offrandes »! L'une des plus récentes (de M. Reynaldo Hahn, sur des vers de Verlaine) charme, non sans raison, les salons d'aujourd'hui. Mais elle semble cherchée, tourmentée, même un peu maladive, auprès de celle où le vieil « Orlande », en quatre vers, que dis-je, dans le premier seul, en six mesures de primitives harmonies, sut enfermer le don, le sacrifice de soi-même, de soi tout entier et pour toujours.

Idylles, élégies, il n'est pas un « genre » amoureux dont nous ne trouvions au seizième siècle plus que le germe, la fleur. Déjà le « bois épais redouble *son* ombre » autour de la douleur et de la plainte des bergers. Parfois on croit entendre de loin l'Orphée de Caccini, celui de Monteverde; de plus loin, celui même de Gluck. Des chefs-d'œuvre plus éloignés encore se laissent pressentir. Le *Chant élégiaque* de Beethoven est annoncé vaguement par de brèves déplorations, par d'exquises épitaphes de femmes.

Parmi les maîtres signalés ou plutôt révélés par M. Expert, si Claude Lejeune est le premier des musi-

ciens pittoresques, il semble que Guillaume Costeley soit le plus touchant, le plus pathétique des musiciens d'amour. Certain « envoi » qu'il fit de son œuvre atteste qu'il se rendait justice :

Va donc, mon labeur; suis tous ceux qui t'aimeront,
Je say bien que tu crains quelque cérémonie ;
Va, va ! ne t'ébahis de ceux-là qui diront :
Ce Costeley n'a pas d'un tel le contrepoint ;
Il n'a pas de cestuy la pareille harmonie —
J'ay quelque chose aussi que tous les deux n'ont point.

Il se connaissait bien. Avec ce que « tous les deux », et même tous les autres possèdent : science du contrepoint et de l'harmonie, grâce des rythmes, coloris des modes, il a plus de vie encore : une vie intérieure ou sentimentale, dont aujourd'hui non seulement rien n'est mort, mais dont rien n'a vieilli ou passé.

De cette vie surabondante, la succession des notes, autant que leur combinaison, commence à devenir l'interprète. C'est un grand mélodiste que Costeley. Chez lui, mieux que chez la plupart de ses contemporains, on voit se former et se dégager la ligne vocale. Il crée à tout moment des chants admirables. La voix qui les chante les pourrait chanter seule. Les autres voix ne font guère plus que l'accompagner. Elles la soutiennent et la fortifient ; mais désormais, au lieu de l'égaler, elles lui sont soumises. Ainsi l'ordre, la hiérarchie moderne commence à s'établir parmi les sons. Dépouillée de l'appareil polyphonique, telle pièce de Costeley, par exemple : *Mignonne, allons voir si la rose,* demeure une

exquise monodie. Souple et déjà docile, la mélodie de Costeley tantôt se concentre dans la formule concise de la chanson ou dans la forme plus flottante, mais toujours brève, qui deviendra celle du *lied*, tantôt elle se développe en un long poème d'amour; amour le plus souvent mélancolique, jusque dans l'inconstance et l'infidélité : témoin la pièce charmante et qu'embaume le parfum des modes anciens :

Allez, mes premières amours;
Approchez, mon amour seconde.

Il va, cet amour, de lui-même et par sa pente naturelle, jusqu'à la tristesse, au désespoir.

Je plains le temps de ma jeunesse folle,
Je plains le temps que je fus à l'école
De ce faux Dieu qui tous les siens affole.
Je plains l'amour qu'il a de moi tirée;
Je plains la foi que je lui ai jurée
Et que plus tôt ne l'en ay retirée.

Bien chantée et bien dite (l'un et l'autre serait nécessaire) par une belle voix de soprano, que les trois autres voix entoureraient plus douces, de quelle terrible et presque atroce beauté ne serait pas cette plainte, sortant comme des ruines de quelque funeste amour!

Nous parlions tout à l'heure de pressentiments, et des lueurs étranges que portent parfois à leur cime les plus beaux de ces anciens chants. Il en est un, de Costeley toujours, qui va très loin dans l'avenir. Il s'achève par ces trois vers :

O misérable amour! Hélas! mort, viens parfaire
En nous ce que son feu mutuel ne peut pas,
Nous joignant l'un à l'autre au moins par le trépas.

C'est le thème poétique de *Tristan*. Et quant à la musique, impossible, hélas! à citer, sans doute elle ne révèle point au dehors, — les deux formes étant trop différentes, — mais en elle-même et comme au fond de son âme, elle porte déjà l'âpre maléfice et le poison enivrant du chef-d'œuvre wagnérien.

« Chants martiaux, graves, honnêtes, polis et gaillards. » Cette fois non plus Costeley ne se flattait point. Il a tenu plus qu'il n'avait promis et de son siècle et de lui-même. Et dans la préface de la précieuse collection que nous venons de parcourir, il semble que l'éditeur, à son tour, ait eu trop de modestie. M. Expert s'engageait à révéler « un coin ignoré de l'âme française ». Si nous ne l'avons pas trahi, vous estimerez sûrement qu'il a fait bien davantage.





L'OPÉRA RÉCITATIF

1900.

La musique étant le seul de tous les arts qui se trouve parfois en relations et comme en société avec la parole, il s'ensuit que leur société comporte un régime commun. Nécessaire et variable, ce régime a subi, dans le cours de l'histoire, une éternelle vicissitude. La musique et la parole ont prétendu l'emporter tour à tour, et tour à tour elles y ont réussi. Rarement — comme au temps de l'opéra-comique français, voire de quelques opéras allemands — elles se sont partagé le pouvoir. Elles se le sont plus souvent disputé. *In principio erat Verbum.* Dans l'antiquité, la musique était soumise au verbe. Contenue en lui et s'en exhalant, nous avons tout à l'heure essayé de faire voir qu'elle n'en fut pour ainsi dire que l'émanation ou l'efflorescence sonore. Issu de la mélodie antique, le chant grégorien, à son tour, respecta la parole : l'Église mit tout son génie à la moduler, sans rien attenter contre elle. Avec la polyphonie vocale, la musique reprit l'avantage ; elle en abusa bientôt, et de l'excès, de la folie du contrepoint et du canon, la parole était sur le point de mourir. Palestrina lui-même ne la dégagea qu'à demi. Quoi qu'il y ait

de verbal, c'est-à-dire de favorable au mot, dans l'art qui porte son nom, l'immortel auteur de la *Messe du pape Marcel* est beaucoup moins l'un des maîtres de la parole en musique, que l'un de ceux de la musique pure. Après lui, de nouveau la fortune changea. Restaurant l'antique monodie, Florence créa l'opéra récitatif et, comme aux siècles païens, la poésie ou la parole redevint, pour un temps, souveraine. C'est ce temps que nous voudrions étudier aujourd'hui ; c'est la forme florentine, primitive et verbale, du drame lyrique au début du dix-septième siècle ; c'est aussi la trace, lointaine, mais profonde, que plus tard en France, dans l'opéra de Lully et jusque dans l'opéra de Gluck, cette forme, longtemps vivace, a laissée.

I

Les premières années du dix-septième siècle ont vu la Renaissance de la musique. Ce mot suffit à définir cette époque, et ce mot dit tout, conférant à la musique d'alors les deux caractères généraux et essentiels de la Renaissance : l'amour de l'antiquité et le développement de l'individu. La Renaissance musicale, on le sait, a tardé plus que toute autre : un siècle environ de plus. Elle vint pourtant ; et l'évolution ou le cercle de l'esprit fut par elle fermé.

A la fin du seizième siècle, Palestrina touchait au terme de sa vie. C'est alors que la musique, lasse du mysticisme et de la prière, sentit se réveiller en elle l'esprit de l'antiquité. Elle ne connaissait que l'esprit, les œuvres ayant disparu ; mais cet esprit la ressaisit tout

entière. Dès le quinzième siècle, l'Italie — Venise surtout — avait traduit en latin quelques ouvrages importants de musicographie ancienne : les cinq livres de Boèce, de 1491 à 1495 ; en 1498, l'*Introduction harmonique* d'Euclide. A Venise toujours, en 1562, on publiait une traduction d'Aristoxène, de Ptolémée, et des fragments d'Aristote. Encore une fois, c'est la doctrine qui reparaissait, sans la pratique, et cette demi-révélation avait ses périls. Mais la crainte, ou l'idée seule, en était effacée par la joie de ranger enfin la musique, après les autres arts, sous l'antique loi de beauté. Sans compter que, dans la musique, l'imitation ne pouvant se régler que sur des principes, et non, comme en sculpture ou en architecture, sur des modèles concrets, la Renaissance musicale se flattait de trouver, dans cette lacune même, à la fois plus d'idéalisme et plus de liberté.

C'est à l'antiquité que la polyphonie vocale emprunta le sujet de ses derniers ouvrages profanes. En 1585, Andrea Gabrieli, le plus grand compositeur vénitien d'alors, écrit des chœurs pour l'*Œdipe-Roi* de Sophocle, qu'on représentait, à Vicence, sur un théâtre de style grec élevé par Palladio. Quatre ans plus tard, le Florentin Lucas Marenzio fait exécuter, à l'occasion d'un mariage grand-ducal, certain *Combat d'Apollon avec le serpent Python*, qui rappelait, ou du moins voulait rappeler le fameux nome pythique, inventé, dit-on, quelque cinq ou six cents ans avant Jésus-Christ, par Sacadas d'Argos. Enfin, en 1581, Vincenzo Galilei, le père du grand astronome, avait publié son *Dialogue de la musique ancienne et moderne*, où la première

obtenait l'avantage[1]. Ainsi, gagnant peu à peu, s'insinuant dans les sujets d'abord, puis dans la théorie, l'idéal antique s'approchait de la musique elle-même. Quelques années lui suffirent pour la conquérir et la réformer.

Vocale et verbale avant tout, c'est par des lettrés et par des chanteurs que cette réforme s'accomplit. Aussi bien les chanteurs, alors, étaient quelquefois des lettrés, même des compositeurs. Ce fut le cas de Peri et de Caccini, dont les deux *Euridice*, parues en la même année 1600, inaugurèrent en quelque sorte le drame lyrique florentin.

Il naquit dans le palais et comme dans le salon d'un grand seigneur : Giovanni Bardi, comte de Vernio. Issu d'une vieille famille alliée aux Médicis, ce gentilhomme dilettante avait fait de sa demeure une sorte d'académie littéraire et musicale. Il la présidait lui-même ; il en dirigeait les travaux, et les écrivains et les artistes dont il l'avait composée trouvaient en lui non seulement un protecteur, mais un guide. Ce furent de belles séances que celles de la *Camerata* de Bardi. Vincenzo Galilei sans doute y lisait des fragments de son dialogue. Peut-être même y fit-il entendre, « chantant à belle et intelligible voix », l'épisode d'Ugolin, de la *Divine Comédie*, qu'il avait mis en musique[2]. Là se

1. Pour ces détails comme pour ceux qui suivent, et en général pour tout ce qui concerne « l'Antiquité et le drame lyrique florentin », voyez le livre excellent de M. Romain Rolland : *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*; 1 vol., Thorin, 1895. Nous y avons puisé beaucoup. Il est en cette matière le guide nécessaire et suffisant.

2. *Galileo, sopra un corpo di viole esattamente suonate, cantando un tenore di buona voce e intelligible, fece sentire il lamento del*

réunissaient, épris d'un commun amour, exaltés par le même enthousiasme, tous les serviteurs de l'idéal antique, redevenu l'idéal nouveau. C'était Gian-Battista Doni, l'auteur de nombreux traités d'esthétique musicale et l'inventeur d'une double lyre qu'il avait offerte à un pape de la famille Barberini. C'était Rinuccini, le poète des deux *Euridice;* Jacopo Corsi, toujours « enflammé » (*infiammato*), « qui ne se contentait en musique de rien de moins que de la perfection, et formait les compositeurs par d'excellentes pensées et d'admirables doctrines, ainsi qu'il sied en si noble matière (*come conveniva a cosa si nobile*) ».

Mais les deux principaux artisans de la réforme, parce qu'à la doctrine ils joignirent les œuvres, furent Jacopo Peri et Giulio Caccini. En décrivant leur caractère à tous deux, l'histoire a, dit-on, calomnié Caccini; mais de Peri du moins il semble qu'elle n'ait fait que médire. Caccini, rapporte M. Romain Rolland, « a d'abord une politesse de manières, une *gentilezza* de style qui charme quand on pense au verbe prophétique et à l'énorme vanité de nos musiciens du dix-neuvième siècle. Caccini est un homme de bonne compagnie. La tendresse de son âme affectueuse ne se traduit pas seulement dans ses chants, mais dans la reconnaissance qu'il est toujours prêt à témoigner à ses amis et à ses maîtres. C'est un cœur ingénu de véritable artiste, et tout pénétré de musique. » Peri paraît avoir eu moins de douceur et d'honnêteté, moins d'honneur aussi.

conte Ugolino di Dante. (*Lettre de Bardi,* citée par M. Romain Rolland.)

Quelques-uns de ses contemporains lui reprochent ses mœurs dissolues, ses prétentions et son orgueil. Ils se moquent également de sa personne physique. « Il était de taille moyenne, et très maigre. Dans sa vieillesse, il avait les jambes non seulement décharnées (*senza polpe*), mais beaucoup plus grosses en bas qu'en haut, et avec cela terminées par de certains pieds si larges, et dont les pointes étaient si fort éloignées l'une de l'autre, qu'en cheminant par les ruelles il n'était pas loin de les prendre dans la porte des boutiques [1]. » En revanche, il possédait d'autres avantages. Il eut, jusque dans sa vieillesse aussi, une splendide chevelure d'un blond fauve, qui l'avait fait surnommer *Il Zazzerino*. Elle flamboyait, semblable à celle d'Apollon, et, quand le *Zazzerino* chantait, ses auditeurs, que hantaient les souvenirs antiques, durent le comparer plus d'une fois à Smerdiès, cet autre chanteur « à l'abondante chevelure bouclée, que la Grèce avait jadis été chercher jusque chez les Thraces Cicons [2]. »

Chanteurs admirables tous deux, Peri et Caccini furent plus encore et mieux que des chanteurs. On ne se contentait pas de chanter chez le comte de Vernio : on y raisonnait à l'infini des choses de la musique (*infiniti ragionamenti della musica*). « Au temps, écrit Caccini, où brillait à Florence la noble Académie du très illustre seigneur Giovanni Bardi (des comtes de

1. Voyez dans les *Essais de diphthérographie musicale* d'A. de la Fage, un sonnet de Francesco Ruspoli, avec le commentaire de Stefano Rosselli.

2. Taine.

Vernio), j'assistais fréquemment à ces réunions, hantées non seulement par une partie de la noblesse, mais aussi par les plus grands musiciens, les hommes les plus distingués, les meilleurs poètes et philosophes de la ville, et je déclare avoir appris davantage dans ces doctes entretiens, que par trente années d'études consacrées au contrepoint[1]. »

On voit ici le premier trait de la conception de la musique, telle que la Camerata la renouvelait de l'antiquité. Ce trait en est pour ainsi dire la généralité : l'extension de l'idée et de la nature de la musique plus loin et à d'autres objets que la musique elle-même. Caccini, comme l'a bien dit M. d'Annunzio dans son dernier roman, « Caccini enseignait qu'à l'excellence du musicien ne doivent pas concourir seulement les choses particulières, mais toutes les choses ensemble[2]. » Cela est proprement la théorie grecque, celle que le même Caccini reprenait encore et dont il s'appropriait le vaste symbolisme et les analogies supérieures, lorsque, à la fin de sa préface, il se flattait de découvrir dans sa musique bien-aimée « un reflet direct de l'éternelle harmonie céleste, d'où découlent tant de biens sur la terre », et la préparation de nos intelligences « à la contemplation des jouissances infinies qui nous attendent dans le ciel[3] ».

Un second trait de l'idéal gréco-florentin fut la pure

1. Caccini, préface des *Nuove Musiche;* traduction de F.-A. Gevaert (*Annuaire du Conservatoire royal de Bruxelles,* 1881).

2. *Giulio Caccini insegnava che all' eccellenza del musico non servono sole le cose particolari, ma tutte insieme le cose.* (*Il Fuoco.*)

3. Préface des *Nuove Musiche* (trad. Gevaert).

intellectualité de la musique, ou du moins la prédominance reconnue dans la musique à l'élément intellectuel. On se piquait alors de faire une grande place — la plus grande même — à la raison, « parce que de toutes les opérations humaines la raison doit être le principe et la source, et que celui qui ne l'aura pas ménagée laissera toujours croire qu'il a travaillé en vain[1] ». Ainsi les Italiens, qui devaient être un jour les plus sensibles ou les plus sensuels des musiciens, en furent d'abord les plus rationnels ou les plus raisonnables, et l'éloge décerné, deux cents ans plus tard, par un Stendhal à je ne sais quelle partition de Rossini (*l'Italienne à Alger,* je crois), — « c'est la musique la plus sensuelle que je connaisse », — eût été pris par les ancêtres du maître de Pesaro pour un reproche, et même pour une condamnation.

Sans doute ils avaient raison, les Peri et les Caccini, de réserver les droits de l'esprit et de les maintenir. Mais leur erreur, et leur faute contre la musique, fut de les chercher, ces droits, et de prétendre les établir dans la poésie ou la parole seulement. Ils méconnaissaient ainsi la spiritualité spécifique de leur art, je veux dire tout ce qu'il y a d'intelligence, de logique, de raison et presque de raisonnement dans la musique pure : soit dans la polyphonie vocale des siècles précédents, qu'ils ne voulaient plus comprendre ; soit dans la symphonie instrumentale, que, plus naturellement, ils ne

1. ... *Poichè di tutte le operazioni umane la ragione debbe esser principio e fonte, e chi non può renderla agevolmente da a credere d'aver operato a caso.* (Peri, préface d'*Euridice*.)

pouvaient prévoir, des siècles à venir. Par amour de la musique, c'est la musique qu'ils outrageaient. Ils la ravalaient en croyant l'élever. Ils lui faisaient le tort et presque l'injure de chercher à côté d'elle, pour la lui conférer du dehors, une noblesse, une grandeur, qu'elle possède elle-même, en elle-même, et qu'elle n'a pas besoin d'emprunter.

Le verbe seul parut alors capable de l'en investir. Et voilà le dernier caractère, — je veux dire le plus essentiel, — en même temps que le plus antique, de la Renaissance musicale. C'est au nom du verbe, qu'elle embarrassait, quand elle n'allait pas jusqu'à l'étouffer, que fut alors désavouée et maudite l'ancienne polyphonie vocale, et, comme dit avec dédain, presque avec dégoût, Jean-Baptiste Doni, « toute cette manière de moduler qu'ils appellent symphoniastique, *tota hæc modulandi ratio, quam symphoniasticam vocant* ». La réaction fut non seulement sans pitié, mais sans justice. On renia de grands maîtres ; on désavoua des chefs-d'œuvre immortels. On eût brûlé volontiers ce qu'on pouvait, sans contradiction, continuer d'adorer. Il n'est pas jusqu'à des noms, sacrés hier, ceux d'un Hobrecht ou d'un Ockeghem, qui ne parurent barbares; à peine demeurait-on sensible à la douceur d'un seul, italien, celui de Palestrina.

Entre les éléments de la musique reparaît alors l'antique hiérarchie : d'abord le mot, le rythme ensuite, et enfin le son. Il arrive à certains théoriciens de l'époque de définir la musique par les deux premiers termes seulement : « l'art de donner le rythme, la va-

leur du temps au mot », sans tenir compte du dernier. « Autant, écrit Bardi, l'esprit est supérieur au corps, autant la parole est au-dessus du contrepoint. Il est ridicule que le maître marche derrière le serviteur, que l'enfant se mêle d'instruire son précepteur ou son père. » Ne pas gâter le vers, *non guastare il verso,* voilà le principe et l'objet unique de l'art. Indifférente au texte, quand elle n'y était pas hostile, la polyphonie vocale avait fini, pour ainsi dire, par mettre la musique en paroles; le temps est venu de rétablir l'ordre et de mettre, ou de remettre, les paroles en musique [1].

Quel sera le style, imité de l'ancien, convenable et nécessaire à cette opération? Peri, dans la préface de son *Euridice,* et Caccini, dans celle de ses *Nuove Musiche,* ne l'ont pas seulement défini, mais analysé.

« Ayant considéré, dit Peri, qu'il s'agissait d'une œuvre dramatique, et qu'en conséquence il fallait reproduire la parole par le moyen du chant, il me vint à l'idée que les anciens, qui chantaient sur la scène des tragédies entières, devaient se servir à cet effet d'une mélodie plus accentuée que celle contenue dans le parler ordinaire, et qui cependant n'était pas du chant proprement dit. Je considérai que cette émission vocale assignée au chant par les anciens et appelée par eux *soutenue* (*diastemica*), pouvait prendre une allure assez vive, de manière à tenir le milieu entre les mouvements lents et mesurés de la mélodie et la rapidité du débit. Je constatai aussi que, dans notre langage, certaines syllabes

1. Voyez pour tout cela Ambros, *Histoire de la musique,* t. IV

sont accentuées de telle sorte, qu'elles peuvent servir de base à un intervalle mélodique; d'autres n'ont pas une intonation déterminée et ne font pour ainsi dire qu'opérer la transition d'un accent à un autre. Enfin, ayant observé les accents que nous employons à notre insu dans certaines affections très vives, telles que la joie, la douleur, etc., je tâchai de les utiliser[1]. »

Caccini, à la même époque, ne s'exprime pas autrement. Parlant des familiers de la Camerata : « Ces savants connaisseurs, dit-il, m'ont toujours engagé, par les raisons les plus convaincantes, à ne pas admirer ce genre de musique qui, en empêchant de comprendre les paroles, détruit la pensée et le vers, tantôt allongeant les syllabes, tantôt les écourtant, pour se plier au contrepoint, véritable destructeur de la poésie[2]. Ils m'exhortaient, au contraire, à suivre la manière tant louée par Platon et par d'autres philosophes, lesquels, dans les éléments de la musique, considèrent d'abord la *parole*, ensuite le *rythme*, et, en dernier lieu, le *son*, au lieu de suivre l'ordre inverse. Ils voulaient enfin que la musique, pénétrant dans l'intelligence de l'auditeur, y réalisât ces admirables effets dont nous parlent les écrivains de l'antiquité et que l'art moderne était impuissant à produire par le secours du contrepoint, alors même qu'une personne chantait seule; car il était impossible de saisir les paroles à cause de la multitude des traits, tant sur les syllabes brèves que sur les longues et dans tous les genres de musique, bien qu'à

1. Peri, préface de l'*Euridice*; traduction Gevaert.
2. *Laceramento della poesia.*

l'aide de ces passages les chanteurs obtinssent les applaudissements de la foule.

« M'étant convaincu qu'une telle musique et de tels chanteurs ne procuraient d'autre plaisir que celui d'une harmonie agréable à l'oreille, l'esprit ne pouvant être frappé sans la parfaite intelligence des paroles, il me vint l'idée d'introduire une espèce de chant par lequel il fût possible, pour ainsi dire, de *parler en musique*[1]. »

Favellar in musica; cosa mezzana (style moyen), qui dépasse un peu les bornes du discours familier (*avanzarsi oltre ai confini dei ragionamenti famigliari*), tels sont alors les termes nécessaires, mais qui suffisent. Dans le drame lyrique de Florence, à cette époque, il y a de l'élocution et de la déclamation, de la prosodie et de la phonétique, plus que de la musique ou seulement de la mélodie. Tout ce qui concerne la parole est prévu et réglé. On sait comment se note la moindre exclamation, qu'elle soit de plaisir, de langueur, ou d'effroi. Doni signale dans l'*Euridice* de Peri des modèles de l'interjection douloureuse, de l'interrogation, qu'il n'est pas nécessaire, dit-il, de terminer par une blanche; la noire, plus vive, convient mieux. C'est pour ne pas couvrir la parole que l'orchestre, si modeste soit-il, est relégué derrière la scène. Ainsi tout se ramène à la parole, ou plutôt s'y soumet et s'y réduit. Pour elle, on ne serait pas loin de négliger le sentiment, qu'elle absorbe parfois plutôt qu'elle ne l'exprime. La partie rationnelle de la musique s'accroît aux dépens de la

1. Préface des *Nuove Musiche;* traduction Gevaert, *loco cit.*

partie passionnelle; de là vient la clarté, mais la sécheresse aussi; de là vient qu'en lisant aujourd'hui l'*Euridice* de Peri ou celle de Caccini, l'intelligence est toujours satisfaite, mais le cœur se sent plus rarement ému.

Ouvrons l'une ou l'autre, et de préférence celle de Caccini. Écrites sur le même texte, toutes deux se ressemblent et, à peu de choses près, se valent. Mais, outre que Caccini, suivant quelques contemporains, fut le véritable créateur du style nouveau[1], sa partition possède un avantage certain : publiée par fragments, en édition moderne, avec réalisation de la basse chiffrée, elle est d'une lecture plus facile et plus agréable[2].

Tout respire en cette œuvre le sentiment de l'antiquité. Il y passe de temps en temps comme un souffle bucolique, un parfum de Virgile que, même dans l'*Orphée* de Gluck, nous ne retrouverons plus. Sous la poésie et parfois sous la musique, on sent la nature présente. Orphée est le fils errant et rêveur des montagnes, des cavernes et des forêts. Triste sans cause, même avant son malheur, il leur chantait sur la lyre sa mystérieuse tristesse. Et, comme lui, ses compagnons invoquent sans cesse les puissances, ennemies ou favorables, de la terre, des eaux et des bois. En ce premier *Orphée,* la mythologie enveloppe encore l'humanité.

1. *Questo è stato il primo ch' habbia cantato a voce sola soprà li strumenti musicali in stile recitativo.* (Bonini, cité par A. de la Fage, *loco cit.*)

2. *Die Oper, von ihren ersten Anfängen zur Mitte des XVIIIen Iahrhunderts* (*Erster Theil*), von Robert Eitner; Leipzig; Breitkopf und Haertel.

Le personnel du drame n'est composé que de bergers et de nymphes, de déesses et de dieux. L'amour et le deuil, tout y est amorti et comme éteint.

Plutôt que le relief du marbre ou l'éclat de la peinture, l'œuvre primitive a pour nous la douceur d'une tapisserie aux tons passés. Auprès du commencement d'*Orphée,* par exemple, le début de l'une ou de l'autre *Euridice* est singulièrement pâle. Rappelez-vous Gluck, et comme il entre d'emblée dans l'humanité et dans la douleur, dans la vie, ou plutôt dans la mort. Souvenez-vous du cri : *Eurydice! Eurydice!* de la nuit venant sur le tombeau, comme pour marquer, fût-ce par un détail de mise en scène et par le choix de l'heure, que c'est la fin d'un jour donné tout entier aux regrets et aux sanglots. Mais d'abord, chez Peri, chez Caccini, que voyons-nous? Au lieu du veuvage et de l'époux inconsolé, les apprêts gracieux de pastorales épousailles. Sous des bosquets, parmi les fleurs, ce ne sont que propos galants, dialogues de pasteurs et de jeunes filles, aimables vœux de bonheur offerts aux fiancés. Plus tard, sans doute, viendra la catastrophe et l'émotion, mais après une trop longue attente. Et cette émotion même n'ira que rarement jusqu'à la violence. Elle demeurera presque toujours tempérée et comme moyenne. Plus sensibles que nous et moins blasés, les contemporains la ressentaient avec plus de force, et nous trouvons exagérés, presque incroyables, quelques-uns de leurs témoignages. Mais d'autres nous paraissent justes, et nous y souscririons encore. Le talent des Caccini et des Peri nous paraît être encore *di concetto lagrimevole.*

Nous goûtons, nous aussi, en ces tristes sujets (*materie lugubri*), leur manière douce et affectueuse (*la sua dolce e affettuosa maniera*). Elle ne nous jette plus, comme les Florentins d'autrefois, en de « merveilleux transports », mais elle demeure capable d'éveiller en nous un vague et délicieux désir de larmes. Dans l'*Euridice* de Caccini, le mode mineur domine. La Renaissance l'aima, parce qu'il ressemble un peu au dorien des Grecs, à celui que Bardi qualifiait, entre autres éloges, de « grave, modeste, tempéré et convenable ». Il donne à l'œuvre entière un charme de douceur et de mélancolie. Il la pénètre du sentiment ou de l'*éthos* que l'antiquité tenait pour le plus noble et le plus pur : le sentiment apollinien.

Quant à la verbalité de cette musique, il n'est pas une page d'*Euridice,* presque pas même une mesure qui ne la manifeste. La musique est ici plus réduite qu'elle ne le fut jamais en aucune forme, en aucun style, même dans le plain-chant, lequel l'emporte, et de beaucoup, par la constitution et l'organisme de la mélodie. Les musiciens d'alors sont aussi peu musiciens que possible. Ils le sont, veux-je dire, de la manière la plus simple ou la plus pauvre, en ramenant au minimum les ressources et le génie même de leur art. L'orchestre, naturellement, existe à peine. Peri nous a laissé les noms des accompagnateurs de son *Euridice.* Également fameux par le talent et par la naissance, ils étaient quatre : « le seigneur Jacopo Corsi tenait le clavecin, le seigneur Don Grazia Montalvo jouait du *chitarrone;* Messer Giovanni Battista, de la grande lyre, et Messer Gio-

vanni Lapi, du grand luth[1]. » La polyphonie des voix est aussi rare, aussi faible que celle des instruments. Ni duo, ni trio ; çà et là, seulement, quelques mesures de chœur. Entre les deux siècles qui l'encadrent : celui de Palestrina et celui de Bach, le siècle — ou du moins le temps — de l'opéra florentin fait un vide et comme un trou dans l'histoire de l'harmonie. Quant à la mélodie, c'est bien ici qu'elle a ses origines, mais lointaines, mais obscures. Sans doute l'élément essentiel, pour ne pas dire unique, de ce style est la ligne sonore et la succession, non la combinaison des notes. Mais entre les notes qui se suivent, les rapports sont primitifs et sommaires, très inférieurs à cette économie profonde et subtile que sera plus tard la phrase des grands mélodistes italiens ou allemands. Le petit nombre des modulations n'a d'égal que la monotonie des cadences. Le rythme change peu : sauf un ou deux « mélismes », de couleur assez antique, presque toutes les valeurs sont lentes : la blanche et la noire dominent. Cette musique est donc peu de chose dans le temps. Peu de chose aussi dans l'espace : elle n'y trace qu'une seule ligne, et les intervalles qu'elle met entre les points de cette ligne, ou les notes, manquent en général de largeur autant que de variété.

Mais ce qui s'annonce le moins de la mélodie future, c'en est l'appareil régulier et classique . l'élément de périodicité et de carrure, de correspondance et de retour. Les phrases se suivent, mais ne se ressemblent ou ne se

1. Préface d'*Euridice*.

répètent pas. Au gré, non pas de son caprice, car il n'a pas de caprice, mais de sa logique et de sa raison, le discours oratoire crée un discours musical à la fois conforme et contraire d'avance à celui que, deux siècles et demi plus tard, Wagner établira : contraire par le manque à peu près absolu du complément et du commentaire de la symphonie ; conforme par l'écoulement d'une mélodie ou d'une mélopée continue, asymétrique, et qui mériterait déjà d'être appelée infinie.

Cette musique parle, elle raconte, elle chante peu. Oratoire et narrative, elle est presque entièrement dépourvue de lyrisme. Toujours allante, il n'arrive presque jamais qu'elle s'arrête, émue et comme saisie par un sentiment, pour essayer de le saisir à son tour et surtout de le déveloper. Elle note exactement, mais sommairement, et elle passe. En un mot, elle est le récitatif à son début, avec toute sa pureté déjà, mais souvent encore avec toute sa faiblesse. Lisez, par exemple, dans la partition de Caccini, le récit de *Dafne nunzia,* de Daphnée messagère de l'accident d'Eurydice et de sa mort. « Dans le riant bocage, parmi les fleurs qu'arrose le ruisseau, ta belle épouse jouait avec ses compagnes, etc.[1], » La scène, charmante en poésie, ne l'est pas moins en musique, mais elle n'est que charmante. Rien ne vient l'agiter, ni l'assombrir, et le récit, qui devrait être funeste, demeure jusqu'à la fin gracieux comme les fleurs et coulant comme le ruisseau[2].

1. Caccini, *Euridice.* Édition Robert Eitner, p. 56.

2. « La force a souvent manqué à Florence ; jamais la grâce. » (M. Romain Rolland, *op. cit.*)

Une ou deux fois, cependant, beaucoup d'émotion se condense en peu de notes. Bien déclamée, la plainte d'Orphée apprenant le trépas d'Euridice nous attendrirait encore aujourd'hui. Elle éveille en nous des souvenirs, elle suscite des comparaisons. Elle nous rappelle tout ce que provoque et déchaîne dans la musique moderne l'annonce ou la présence de la mort. Sans même parler des effusions ou des explosions prodigieuses de Wagner, sans évoquer Iseult ou Brunnhilde devant le cadavre de Tristan ou le bûcher de Siegfried, songeons aux quelques mesures de *Faust : Oh! calamité!* qui suivent la funèbre communication de Méphistophélès à la voisine *: Votre mari, madame, est mort et vous salue.* Il ne s'agit ici que d'une mort faussement annoncée et qui, fût-elle véritable, n'aurait aucune importance. A ce mot seul pourtant, quelle gravité, quel deuil partout se répand et quelle épouvante même! Que sera-ce ailleurs pour la vraie mort : pour celle d'un père, comme le Commandeur! pour celle d'une épouse, et de cette même Euridice, lorsque, moins de deux siècles après l'Orphée de Peri ou de Caccini, c'est l'Orphée de Gluck qui la pleurera! Mais ici qu'est-ce donc? Peu de chose, et déjà quelque chose de grand. Des notes en petit nombre, mais choisies, mais efficaces. Pas d'emportement, ni de violence ; pas une croche, pas une valeur pointée, rien qui brise ou qui hâte seulement l'éternel récitatif. C'est une ligne presque horizontale ; c'est le pâle et vague sourire des figures d'Égine. Comme la draperie droite et qui ne trahit pas le corps, la musique, encore raide, accuse à peine l'âme. Nous assistons véritable-

ment à la naissance du drame musical. Pour nous, toute la musique du théâtre est en deçà d'une pareille esquisse ; nous ne pouvons rien imaginer au delà. C'est la première velléité de traduire par les notes un sentiment tragique ; comme nous le disions plus haut, c'est un minimum de musique pour un maximum de douleur.

Juste presque toujours, souvent un peu faible, le récitatif des Florentins atteint quelquefois à la grandeur et à la puissance. Témoin de la mort d'Eurydice, la nymphe (*Dafne nunzia*) vient en hâte l'annoncer à Orphée. Hâte relative, car en cette musique la précipitation n'est guère plus que de l'empressement. Mais enfin elle vient, et d'abord son visage seul trahit son émoi. Elle garde le silence. « Parle, parle ! dit un berger, car la crainte du mal est souvent pire que le mal même. » Et, plus pressant encore : « Ah ! s'écrie Orphée, ne tiens pas plus longtemps mon âme suspendue ! » Pathétique et vraiment sublime, savez-vous ce que ce cri nous rappelle, ou plutôt nous annonce, et quel cri pareil, également sorti d'une bouche italienne, à près de trois siècles de distance, lui répond ? C'est à l'Othello de Verdi qu'il échappe, au More, adjurant aussi Iago de lui tout dire, car, « plus que l'horrible injure, le soupçon de l'injure est horrible » (*più orrendo d' ogni orrenda ingiuria, Dell' ingiuria è il sospetto*). Pensée ou sentiment, paroles, musique, tout ici fait écho au passé. Animées du même mouvement et comme précipitées d'une seule chute, des notes identiques expriment la même fièvre de savoir. Et sans doute le cri d'Othello n'est que le pre-

mier éclat d'une crise, d'une convulsion de l'âme que la musique est devenue capable de comprendre et d'analyser tout entière, tandis que le cri d'Orphée n'a pour ainsi dire pas de suites et ne met nul obstacle à l'interminable récit de la nymphe messagère. Il n'en est pas moins intéressant de retrouver avec cette exactitude, dans l'opéra dramatique ou le drame lyrique d'aujourd'hui, l'élément et la beauté spécifique de l'opéra récitatif d'autrefois, car c'est précisément de la même beauté, récitative plutôt que mélodique, que les deux passages sont beaux. *Torniamo all' antico,* répétait volontiers Verdi. Il a donné l'exemple et suivi son propre conseil. S'il est vrai que ses dernières œuvres soient des chefs-d'œuvre, c'est en partie parce qu'elles ont rétabli dans la musique italienne quelque chose de ce pouvoir de la parole, de cette verbalité, dont elle avait fait à l'origine son caractère principal et comme son essence même. Son second caractère fut l'individualisme ou la personnalité. « Au moyen âge, a très bien dit Burckhardt, l'homme ne se connaissait que comme race, peuple, parti, corporation, famille, ou sous toute autre forme générale et collective. » La Renaissance renversa pour ainsi dire cette notion. Elle apprit à l'homme à se connaître, s'aimer en soi et pour soi. *Uomo singolare, uomo unico,* furent les termes qu'elle créa « pour désigner un degré supérieur et l'apogée de la culture individuelle ». L'éveil ou le réveil de cet esprit eut pour effet la restauration — qui devait durer en Italie plus de deux cents ans — des formes et des catégories musicales qu'on pourrait en quelque sorte appeler solitaires : le

récitatif d'abord, puis la mélodie. Après au moins deux siècles polyphoniques, un solo de chant parut aux Italiens une chose nouvelle, et qui les ravit. Le génie de la Renaissance se complut dans la personnalité de l'élément ou de la créature sonore. En musique ainsi qu'en architecture et partout ailleurs, il préféra la forme isolée, mieux définie, plus concrète et comme plastique, à la combinaison et à l'enchevêtrement des formes.

De cette individualité de la musique résulta naturellement celle du musicien, je veux dire de l'interprète. « La musique, c'est nous, » avaient pu dire longtemps des voix nombreuses : celles de la foule au moyen âge ; au seizième siècle, celles des maîtrises ou des « chapelles ». Une voix seule allait dire, et pour longtemps aussi : « La musique, c'est moi. » De cette seule voix, pourvu qu'elle fût belle, l'Italie fit ses délices. Elle l'aima, l'adora, comme le souffle mélodieux et la beauté sonore de ce corps humain, dont ses peintres et ses sculpteurs avaient tant aimé les visibles beautés. Tant que dura le style récitatif d'abord, puis le style mélodique, la virtuosité fut en quelque sorte la forme musicale de la *virtù*.

Pour comprendre l'importance qu'eut alors en Italie, avant les abus et la corruption qui devaient suivre, l'art et la personne des chanteurs, il faut lire le chapitre consacré par M. Romain Rolland à « l'œuvre d'un homme dont le nom résume l'art du chant dramatique et le pouvoir prestigieux de l'opéra récitatif au dix-septième siècle : Loreto Vittori ». Ses prédécesseurs florentins, les Peri et les Caccini, eurent, avec des talents égaux,

une égale fortune. A vrai dire, on ne rapporte pas d'eux, comme de Vittori, que, lorsqu'ils chantaient, « beaucoup de personnes étaient obligées d'ouvrir brusquement leurs vêtements pour respirer, suffoquées d'émotion[1] ». Mais d'autres témoignages suffisent à leur gloire. Ils furent, disions-nous précédemment, plus que des chanteurs; mais ils furent des chanteurs d'abord, et merveilleux. Autant que d'esthétique et peut-être davantage, la préface des *Nuove Musiche* traite de l'art du chant. Le premier nom que Caccini rappelle, avec reconnaissance, est celui d'un chanteur : Scipione della Palla, son maître. Comme en notre siècle un Duprez, un Garcia, Caccini fut le chef d'une famille et d'une école d'artistes : deux fois le père et deux fois le mari de cantatrices renommées. Ses deux filles, Settimia et Francesca, comptaient parmi les plus grandes chanteuses du temps. La seconde même composa la musique d'un ballet tiré de l'Aristote : *La Liberazione di Ruggiero dall' isola d'Alcina.* Parlant dans sa préface du *trillo* et du *gruppo :* « Ces deux agréments, dit Caccini, étaient rendus dans la perfection par ma première femme : j'en appelle, à cet égard, au souvenir de tous ceux qui l'ont entendue; quant aux amateurs actuels, ils savent avec quelle délicatesse ces effets sont interprétés par ma femme aujourd'hui vivante[2]. » Il ne connut lui-même en son art d'autre émule que Peri. Quand le *Zazzerino,* jouant Orphée dans son *Euridice,* arrivait à ce passage : *Funestes bords! Ombreuses,*

1. M. Romain Rolland, *op. cit.*
2. Préface des *Nuove Musiche;* traduction Gevaert.

horribles plaines! tous les auditeurs fondaient en larmes. Mais, à San Spirito, le jour de l'entrée de Madame Sérénissime Christine de Lorraine, lorsqu'on entendit sortir d'un nuage la voix de Caccini chantant : *Benedetto giorno! O jour béni!* tel fut le ravissement de l'assistance, que le chanteur lui-même en garda longtemps le surnom de *Benedetto giorno*, de ces deux mots que jamais, paraît-il, on n'avait su dire comme lui.

Uomo unico, uomo singolare. Un seul virtuose personnifiait la beauté de la monodie, c'est-à-dire d'une forme unique. Il concentrait sur elle et sur lui l'admiration de la foule. Ainsi, par l'individualisme de la musique et par celui du musicien, l'esprit de la Renaissance était deux fois satisfait.

Cet art enfin, auquel suffisait un seul interprète, ne comporta pas tout d'abord un auditoire nombreux. *Dafne*, jouée peu de temps avant les *Euridice*, chez Corsi, « plut d'une manière incroyable aux rares personnes qui l'entendirent (*piacque incredibilmente a quei pochi che l'udirono*) ». Le premier théâtre public ne s'ouvrit à Venise qu'en 1637. L'opéra demeura longtemps un divertissement aristocratique, un plaisir de princes, ou tout au moins de grands seigneurs. Il se répandit par toute l'Italie sans perdre ce caractère. A l'exception de la grande salle construite à Rome par les Barberini et de l'immense théâtre que bâtirent à Parme les Farnèse, les représentations d'opéra se donnent le plus souvent dans les salons, devant une assistance choisie. Peri fait représenter son *Euridice* à Bologne,

en 1616, au palais Marescotti. A Rome, l'*Aretusa* de Vitali se joue chez Mgr Corsini en présence de neuf cardinaux et des plus nobles dames. Au chant grégorien et à la polyphonie du seizième siècle, à ces deux formes de l'art, dont l'une est universelle et l'autre encore largement collective, succède la forme, plus restreinte et comme plus particulière en tout, de l'opéra récitatif. Tandis qu'une prose du moyen âge, un motet palestrinien, traduisent les sentiments de la foule, éprouvés réellement par toutes les âmes, l'opéra naissant choisit pour sujets des fictions antiques, familières seulement aux artistes et aux lettrés. Ce n'est plus une expression de l'humanité, mais de la société; la musique y perd quelque chose de sa généralité, de sa générosité aussi. Elle se rétrécit, elle se ferme, et devient, au lieu d'une fonction de la vie, un divertissement du « monde », un art de salon, de cérémonie et de gala.

II

« Les Florentins, dit très bien M. Romain Rolland, sont les vrais ancêtres de l'opéra du grand roi. » Un Florentin, Lully, en est le père. « L'opéra de Lully nous offre un spectacle inattendu. La tragédie florentine, disparue depuis soixante ans, s'épanouit brusquement avec un éclat qu'il était impossible de prévoir. Après avoir dévié de sa route,... elle revient à son premier idéal et lui donne l'expression la plus complète et la plus logique qu'il ait reçue depuis Peri. »

De l'opéra de Florence, l'opéra de Paris, ou de Ver-

sailles, ne désavoue rien : ni les origines académiques, ni la destination officielle, le caractère d'à-propos ou de gala. Quinault avait l'habitude de présenter au roi plusieurs sujets, et le monarque, après avoir consulté l'Académie des inscriptions et belles-lettres, choisissait le poème et fixait la nature et l'ordre des divertissements[1]. Ceux-ci tenaient une place toujours considérable et souvent exorbitante. Ils faisaient de l'œuvre d'art, qui doit être générale, éternelle, une œuvre par trop de côtés personnelle et passagère. Des actes entiers d'opéra tournaient en compliments au roi, en tableaux du palais et de la cour. Les exemples sont nombreux, dans l'œuvre de Lully, de cette diminution ou de cette déchéance esthétique. En la seule année 1685, qui fut l'avant-dernière de sa vie, le compositeur officiel n'écrit pas moins de trois ouvrages de circonstance : *l'Idylle de la paix, le Temple de la paix* et *l'Églogue de Versailles.* Les hors-d'œuvre nous gâtent aujourd'hui ses chefs-d'œuvre eux-mêmes. Le prologue de *Thésée* se passe à Versailles ; ceux d'*Armide* et d'*Alceste* ne sont également que des cantates royales. Sans doute vous connaissez, au début d'*Alceste,* l'admirable plainte : *Le héros que j'attends ne reviendra-t-il pas?* Elle nous émeut tant qu'elle demeure isolée, anonyme surtout, et que notre imagination, ou notre ignorance, la peut attribuer à quelque amoureuse antique : « Ariane aux rochers contant ses injustices. » Mais dès que nous la remettons à sa place, sur les lèvres de « la nymphe

1. Voyez dans le Dictionnaire de Chauffepié l'article *Quinault.*

des Thuileries », attendant — si glorieux qu'il soit — le retour de Louis XIV, aussitôt le charme s'évanouit, l'émotion se glace, et nous n'entendons plus qu'un soupir de commande et, si j'ose dire, d'étiquette, au lieu d'un sanglot humain.

Quant à la « représentation de la parole » par la musique, il faut avouer qu'elle fut rarement plus fidèle. « Si vous voulez bien chanter ma musique, disait Lully, allez entendre la Champmeslé. » Ce mot résume non seulement l'art des interprètes, mais celui du maître. On sait comment Lully travaillait. Lorsqu'il avait — après de longs débats — accepté de Quinault le texte d'une scène, son premier soin était de l'apprendre par cœur. Puis « il s'établissait à son clavecin, chantait et rechantait les paroles, battait son clavecin et faisait une basse continue. Quand il avait achevé son chant, il se l'imprimait tellement dans la tête, qu'il ne s'y serait pas mépris d'une note. L'Alouette ou Colasse venaient, auxquels il le dictait. Le lendemain, il ne s'en souvenait plus guère[1]. »

Les amateurs ou les critiques du temps n'attachaient pas à la parole une moindre importance. Un jour que, devant Perrault, on reprochait aux poèmes de Quinault — le reproche aujourd'hui nous étonne — d'abonder en expressions communes, Perrault soutint que celles-ci n'étaient pas seulement convenables, mais nécessaires à la musique. Sans elles, ajouta-t-il pour les défendre, « on ferait des paroles que les musiciens ne

1. Vie de Quinault, en tête de ses *Œuvres* (édition de 1778).

pourraient chanter et que les auditeurs ne pourraient entendre. Vous savez que la voix, quelque nette qu'elle soit, mange toujours une partie de ce qu'elle chante et que, quelque naturelles et communes que soient les pensées et les paroles d'un air, on en perd toujours quelque chose. Que serait-ce si ces pensées étaient bien subtiles et recherchées et si les mots qui les expriment étaient des mots peu usités et de ceux qui n'entrent que dans la grande et sublime poésie? On n'en entendrait rien du tout. Il faut que, dans un mot qui se chante, la syllabe qu'on entend fasse deviner celle qu'on n'entend pas; que, dans une phrase, quelques mots qu'on a ouïs fassent suppléer à ceux qui ont échappé à l'oreille, et enfin, qu'une partie du discours suffise seulement pour le faire comprendre tout entier. Or, cela ne se peut faire à moins que les paroles, les expressions et les pensées ne soient fort naturelles, fort connues et fort usitées[1]. »

Un auteur anonyme, après la mort de Lully, va plus loin et sacrifie délibérément la musique à la parole : « Quant au poète, écrit-il, il est le véritable auteur d'un opéra ; il est le nœud qui rassemble toutes ces parties et l'âme qui les fait mouvoir : l'invention du sujet produit toutes ces beautés différentes, selon qu'elle est plus ou moins fertile; les événements qu'elle fait naître les attirent à leur suite par une heureuse nécessité, et, si la musique a de l'élévation et de la grandeur, si elle exprime pathétiquement les mouvements des passions, elle en a la principale obligation à l'énergie des vers qui

1. Vie de Quinault, en tête de ses *Œuvres*.

la conduisent par la main. A la vérité, la poésie reçoit quelques agréments de la musique par un secours mutuel ; mais il ne s'ensuit pas qu'elle lui doive être préférée ; de la même manière qu'il est vrai de dire qu'une belle personne reçoit quelque avantage de la manière galante dont elle est coiffée ; on serait pourtant ridicule de préférer une jolie coiffure à un beau visage [1]. »

L'auteur exagère. Sa comparaison, en ce qui touche la musique, fût-ce la musique d'alors, est insuffisante, pour ne pas dire injurieuse. L'art de Lully n'est pas seulement la suite, mais bien, comme dit M. Rolland, « l'épanouissement » de l'art des premiers Florentins. Harmonie, sonorités, mélodie, la musique, en soixante ans, a développé tous ses éléments. Elle est maintenant au drame lyrique beaucoup plus que la coiffure au visage. La mélodie surtout se constitue et s'organise. Elle existe désormais, définie et séparable. On peut détacher çà et là de l'opéra de Lully des passages lyriques, des « airs », où s'exprime, où se développe un sentiment, en des formes qui se répètent et se répondent. C'est un « air » sublime que le chant de Caron, dans la scène infernale d'*Alceste : Il faut passer tôt ou tard, Il faut passer dans ma barque.* Dans *Alceste* aussi : *Le héros que j'attends ; Bois épais, redouble ton ombre,* d'*Amadis ; Revenez, amours !* de *Thésée,* et surtout le salut de Renaud aux jardins d'Armide, voilà des « airs » encore, les uns admirables et les autres délicieux.

N'importe : en dépit du progrès de la mélodie, la

1. Vie de Quinault, en tête de ses *Œuvres*.

parole garde l'avantage, et c'est encore un opéra récitatif que l'opéra de Lully. Le récitatif en demeure le centre ou le sommet. Il en fait la beauté, même le succès :

On ne va plus au bal, on ne va plus au cours ;
Hiver, été, printemps, bref opéra toujours,
Et quiconque n'en chante, ou bien plutôt n'en gronde
Quelque récitatif, n'a pas l'air du beau monde [1].

Comme le discours musical des premiers Florentins, celui de Lully se modèle exactement sur le discours oratoire. Pour en suivre le mouvement, par une perpétuelle irrégularité de mesure il rompt lui-même le sien. *Favellar in musica,* « parler en musique », reste la définition de ce style, où la note imite l'accent et le mot plus qu'elle ne sait y ajouter encore. Jusque dans la mélodie commençante, quelque chose de verbal subsiste. Au début de *Thésée,* la nymphe ne chante pas : *Revenez, amours !* mais : *Revenez, amours, revenez !* et la grâce la plus exquise de son appel tient peut-être à cette redite finale. Voilà précisément la beauté que les grands Italiens d'autrefois ont comprise et réalisée, celle qu'a retrouvée et rétablie, en ses dernières œuvres, le grand Italien d'aujourd'hui que nous citions plus haut. Quand la Desdemona de Verdi lève vers l'époux qui l'outrage des yeux baignés de pleurs : « Regarde, lui dit-elle, les premières larmes que m'arrache ma douleur. *Guarda le prime lagrime che da me spreme il duol !* » Et elle reprend ; *le prime lagrime!* et la phrase mélodique

1. La Fontaine, cité par M. Romain Rolland.

s'achève sur cette reprise. Cela est beau et cela est vrai : que les larmes de Desdemona soient les premières, voilà le trait le plus caractéristique, le plus touchant, et ce n'est que par une répétition verbale que la musique pouvait lui donner sa valeur.

Ils sont innombrables et surtout essentiels dans l'œuvre de Lully, les passages où la musique vaut surtout par la parfaite adaptation aux paroles, par une cohésion qu'on ne saurait rompre sans détruire presque toute la beauté de la musique elle-même. Lisez le duo d'*Alceste*, où déjà pourtant la mélodie se dessine et se fortifie, et voyez le peu qu'il y a de musique pure dans les éloquentes répliques : *Alceste, vous pleurez ! Admète, vous mourez !* échangées par les deux époux. Le mot fameux de Grétry définit, en les distinguant, deux genres d'opéra : l'opéra récitatif et l'opéra mélodique. « Il y a, disait l'auteur de *Richard Cœur de lion,* chanter pour parler et chanter pour chanter. » C'est pour parler, que Lully chante le plus souvent et qu'il chante le mieux. La plupart de ses récits, voire de ses dialogues, sont d'une vérité parfaite. Elle atteint quelquefois même au comique. Ainsi, lorsque le triste Admète, qui doit mourir, se cherche partout un remplaçant, chacun s'excuse et se dérobe, son père le premier, en ces termes :

J'aime mon fils, je l'ai fait roi.
Pour prolonger son sort je mourrais sans effroi
Si je pouvais offrir des jours digne d'envie.
Je n'ai plus qu'un reste de vie :
Ce n'est rien pour Admète, et c'est beaucoup pour moi.

Sur le dernier hémistiche, la mesure change : de

quatre temps, elle passe à trois. Cela non plus n'est rien, et c'est beaucoup; c'est assez, du moins, pour donner un tour aussi dégagé que plaisant à cette repartie faiblement paternelle. Ailleurs, dans *Thésée,* — les pères de Quinault décidément n'ont rien de cornélien, — le vieil Égée voudrait bien céder à son fils Thésée, Médée la magicienne, avec laquelle il est engagé lui-même, et dont il a peur. Il s'explique de cette combinaison avec la jeune Églé, fiancée à son fils, mais qui néanmoins ferait beaucoup mieux son affaire, à lui :

J'ai fait élever en secret à Trézène
Un fils qui peut m'ôter de peine.
Je veux qu'en épousant Médée au lieu de moi,
Il dégage ma foi.

Mais, objecte la petite,

Mais si, malgré vos soins, Médée, ambitieuse,
Ne s'attache qu'au rang que vous me présentez?

Et le barbon de répondre avec impatience :

Que vous êtes ingénieuse
A chercher des difficultés!

Voilà peut-être un exemple, assez rare dans un style généralement plus noble, de ces expressions « fort naturelles » qui plaisaient à Perrault. La musique, en tout cas, s'en est très bien accommodée, et, par un effet de rythme analogue à celui que nous venons de citer, elle a su relever encore l'agrément, plutôt familier, de ce dialogue. D'autres mots, de la jeune fille toujours, au vieux roi : *Avec moi! Vous, Seigneur! — Je dois vous*

respecter, Seigneur? Je vous révère! sont notés avec une finesse, une ironie exquise. On ne sait, tant la fusion des deux éléments est parfaite, où finit le pouvoir de la parole, où celui de la musique commence.

La vérité de la déclamation n'est pas inférieure dans les scènes tragiques. Elle éclate à chaque page d'*Armide,* le chef-d'œuvre peut-être de Lully; en quelques pages même de ce *Thésée,* qui ne prête pas toujours à rire. Dans une galerie des grandes amoureuses lyriques, et des grandes délaissées, il faudrait faire une place, et non la moindre, à la Médée de Lully, superbe de haine et superbe d'amour. Le genre récitatif n'a rien produit de plus beau que l'apostrophe de Médée à sa jeune rivale :

Princesse, savez-vous ce que peut ma colère,
Quand on l'oblige d'éclater?

et le dialogue suivant, et surtout l'admirable monologue de la reine, livrée en proie, en victime involontaire et, malgré ses crimes, presque innocente, à toutes les passions, à toutes les fureurs. Il y a là quelque chose d'inférieur sans doute, mais pourtant d'analogue aux scènes de Phèdre avec Œnone; quelque chose où paraît, comme dans un rude et vigoureux raccourci, toute la force que la musique peut donner au mot, ou qu'elle en peut extraire.

Mais, si la musique alors n'eut pas d'autre, ou du moins pas de plus grande ambition que de servir la parole et de l'exalter, d'où vient donc le malentendu qui la fit mépriser de ceux-là justement qui furent,

alors aussi, les maîtres de la parole : je veux dire les grands poètes et les grands écrivains?

Il est superflu de rappeler comment l'auteur des *Satires* a traité Quinault et Lully. Dans la préface de son *Andromède* (1650), si Corneille épargne le musicien d'Assoucy, son collaborateur, il montre assez l'état qu'il fait de la musique elle-même : « Je ne l'ai employée, dit-il, qu'à satisfaire les oreilles des spectateurs, tandis que leurs yeux sont arrêtés à voir descendre ou remonter une machine, ou s'attachent à quelque chose qui les empêche de prêter attention à ce que pourraient dire les acteurs. » Comme on l'écrivait naguère : « Cet homme assurément aime peu la musique. Il la relègue aux endroits où elle est dans l'impossibilité de nuire[1]. » Saint-Évremond ne la goûte pas davantage. Avec une étroitesse d'esprit singulière, il conteste, bien plus, il repousse le principe même du drame lyrique : « Il y a, dit-il, une chose dans les opéras, tellement contre la nature, que mon imagination en est blessée : c'est de faire chanter toute la pièce, depuis le commencement jusqu'à la fin, comme si les personnes qu'on présente s'étaient ridiculement ajustées pour traiter en musique et les plus communes et les plus importantes affaires de leur vie[2]. » Pour les affaires les plus communes, lesdites personnes auraient tort peut-être de les traiter en musique; mais, quant aux plus importantes, où prend-on

1. Voyez dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 juillet 1895 l'article de M. René Doumic : *l'Opéra et la Tragédie au dix-septième siècle* (à propos du livre de M. Romain Rolland).

2. Cité par M. Romain Rolland.

qu'elles aient moins raison — ou moins de raisons — de les traiter en musique qu'en vers, et qu'il y ait dans l'opéra de quoi blesser l'imagination, plus que dans la tragédie? Le siècle suivant montrera plus de souplesse et de sens esthétique, et Grimm, autrement artiste que Saint-Évremond, saura comprendre la convention nécessaire à toute œuvre d'art, quand il la définira : « Une hypothèse particulière sous laquelle on s'engage de mentir[1]. »

Cet heureux, ce divin mensonge, pourquoi l'interdire à la seule musique? « Je commencerai par une grande franchise, écrit encore Saint-Évremond au duc de Buckingham, en vous disant que je n'admire pas fort les comédies en musique, telles que nous les voyons présentement. L'âme, fatiguée d'une longue attention où elle ne trouve rien à sentir, cherche en elle-même quelque secret mouvement qui la touche; l'esprit, qui s'est prêté vainement aux impressions du dehors, se laisse aller à la rêverie, ou se déplaît dans son inutilité. Mon âme, d'intelligence avec mon esprit plus qu'avec mes sens, forme une résistance secrète aux impressions qu'elle peut recevoir, ou, pour le moins, elle manque d'y prêter un consentement agréable, sans lequel les objets les plus volupteux même ne sauraient me donner un grand plaisir[2]. »

Comment donc ces lettrés, qui ne parlent que d'in-

1. *Encyclopédie;* article *Poème lyrique.*
2. Cité par M. Romain Rolland. Voyez encore Saint-Evremond : « Une sottise chargée de musique, de danse, de machines, de décorations, est une sottise magnifique, mais c'est toujours une sottise. (*Lettre sur les opéras.*)

telligence, n'apercevaient-ils pas ce que l'opéra de leur siècle, cet opéra surtout récitatif, comportait justement de littéraire, ou de littéral, et par conséquent d'intellectuel? Comment ne tenaient-ils pas compte à la musique et ne lui savaient-ils aucun gré de son respect envers la poésie, de son amour pour la parole?

C'est que trop souvent la parole que chantait la musique, méritait assez peu leur admiration ou seulement leur estime. Dans l'article cité précédemment, M. René Doumic a jugé la poétique de Quinault avec une rigueur à peine exagérée. Chez le librettiste de Lully, dit-il, « l'amour est l'unique ressort du drame, comme il est l'unique mobile des personnages et le thème unique du dialogue et de la déclamation. On sait assez de quels conseils est faite la morale amoureuse de Quinault : c'est une continuelle invitation à aimer, à profiter de la jeunesse, à suivre l'instinct en dépit des empêcheurs de s'aimer à la ronde. »

Hélas! petits oiseaux, que vous êtes heureux
De ne sentir nulle contrainte
Et de pouvoir suivre sans crainte
Les doux emportements de vos cœurs amoureux!

M. Doumic se borne à cette maxime. On en relèverait cent autres pareilles, ou pires : témoin celle-ci, qui serait inconvenante ou déplacée partout, mais qui l'est plus que nulle part ailleurs dans *Alceste*, l'opéra conjugal par excellence, ou qui devrait l'être :

L'hymen détruit la tendresse,
Il rend l'amour sans attraits.

Voulez-vous aimer sans cesse,
Amants? N'épousez jamais.

Sans aller peut-être jusqu'à traiter, avec Boileau, de « lubrique » la « morale » dont Quinault a prodigué les « lieux communs » dans ses opéras, il est permis de la trouver licencieuse, ou du moins facile. « Il faut convenir qu'il y a toujours quelque chose à désirer dans les pièces où l'amour paraît toujours le principal but, et où l'on ne trouve pas ces sentiments mâles et vertueux et cette grandeur romaine qu'on voit dans la plupart des pièces de Corneille et Racine et de quelques autres de nos poètes tragiques[1]. »

« Encore, ajoute avec raison M. Doumic[2], si Quinault était un peintre de la passion ou seulement un poète de la tendresse! L'art peut profiter de ce que la morale condamne. Si même il avait célébré le plaisir! Mais l'amour tel qu'il le comprend, toujours charmant et souriant, agréable jusque dans ses tourments, délicieux dans ses émotions légères et à fleur d'âme, n'est que la galanterie la plus fade et la plus « dégoûtante ». Dans cette abondance de vers de mesure inégale et de médiocrité pareille où s'épanche la verve facile de l'auteur, il n'y a pas l'apparence d'un sentiment vrai. On a coutume, depuis le siècle dernier, d'en appeler de l'arrêt de Boileau, et de prononcer que, s'il faiblit dans le drame, Quinault a excellé dans le style lyrique. Je choisis à dessein un couplet auquel Voltaire ne craint pas de décerner l'épithète de sublime : c'est le chœur des

1. *Parnasse français* de Titon du Tillet (article *Quinault*).
2. *Loco cit.*

suivants de Pluton dans *Alceste.* Le poète traduit à sa manière un des thèmes les plus riches de la poésie lyrique et l'un de ceux qui ont arraché au désespoir les cris les plus magnifiques : la nécessité de la mort inévitable.

Tout mortel doit ici paraître.
On ne peut naître
Que pour mourir.
De cent maux le trépas délivre.
Qui cherche à vivre
Cherche à souffrir.
Venez tous sur nos sombres bords :
Le repos qu'on désire
Ne tient son empire
Que dans le séjour des morts.
Chacun vient ici prendre place.
Sans cesse on y passe,
Jamais on n'en sort.

« C'est du lyrisme de mirliton...

« Peu importe d'ailleurs, puisque le musicien est chargé de réparer les défaillances du poète, et puisque, à défaut de l'un et de l'autre, on peut toujours compter sur le machiniste. »

Le malheur, ou l'un des malheurs de l'opéra de Lully, fut justement l'abus des machines, de la décoration, de tous les accessoires que la musique n'était pas encore de force à dominer, pour occuper, comme elle le doit, la première place. Elle n'avait pas non plus, ou du moins pas toujours, le pouvoir de « réparer les défaillances du poète ». Toujours en retard de cent ans, de même qu'elle le fut en Italie sur les arts plastiques, elle l'était en France, au dix-septième siècle, sur l'art

du théâtre. « L'ébauche d'un grand spectacle, » a dit La Bruyère de l'opéra. La musique également n'était alors que l'ébauche d'un grand art, du grand art d'expression et d'analyse qu'elle est devenue aujourd'hui. La tragédie, au contraire, en était la perfection. Très sensibles à cette inégalité, les contemporains n'ont pas fait crédit à la musique. « Ce qui me fâche le plus de l'entêtement où l'on est pour l'opéra, c'est qu'il va ruiner la tragédie, qui est la plus belle chose que nous ayons, la plus propre à élever l'âme et la plus capable de former l'esprit. » Quand il se plaignait de la sorte, Saint-Évremond ne prévoyait pas que l'opéra deviendrait cent ans plus tard — avec Gluck et Mozart les premiers — une aussi belle chose que la tragédie, et que, l'ayant ruinée en effet, il mériterait peut-être de nous consoler de sa ruine.

Mais la musique dramatique ne faisait alors que de naître. Bornée à l'imitation de la parole, elle allait rarement jusqu'à la surpasser, jusqu'à verser dans une poésie insignifiante le sens profond, infini, qu'elle possède elle-même. Elle le possédait à peine encore. Verbale avec puissance, avec finesse, elle était surtout, sinon seulement, verbale, et, malgré l'apparente contradiction des termes, c'est peut-être parce que la musique de Lully fut trop littéraire, que les lettrés ne l'ont pas comprise ou devinée.

III

De Lully à Gluck, le développement de l'opéra n'est pas moindre qu'il n'avait été depuis les premiers Flo-

rentins jusqu'à Lully. Chacun des éléments de la musique a continué de se former. La mélodie est désormais un organisme parfait : il n'y a pas un air d'*Orphée* qui ne l'atteste. Quant à ce que peut déjà l'orchestre, *Orphée* également — sans aller jusqu'à l'*Iphigénie en Tauride* — en rendrait témoignage. Est-il besoin de rappeler l'effet, soit d'une note unique : celle dont les trombones appuient le refus des foules infernales; soit d'une symphonie : celle qui se déroule, comme les divins gazons mêmes, sous les pas du pèlerin d'amour? Et le progrès d'ensemble se reconnaît à ceci : *Orphée,* le premier chef-d'œuvre de Gluck, est aussi le premier, je veux dire le plus ancien chef-d'œuvre musical qu'on représente et qu'on puisse représenter aujourd'hui. Nous ne supporterions sans doute pas un opéra tout entier de Lully. Quant à l'*Euridice* de Peri ou de Caccini, la reconstitution n'en offrirait guère plus qu'un intérêt archéologique. Mais *Orphée,* d'un bout à l'autre, se tient et nous tient. De même que le *Cid* inaugure notre tragédie, il inaugure notre drame lyrique. A cent ou cent cinquante ans de distance, — c'est le retard accoutumé de la musique, — *Orphée* est le *Cid* des opéras.

Dans les ouvrages de Gluck, le récitatif a cessé d'occuper la place exclusive d'abord, puis prépondérante, qu'il a tenue tour à tour dans le drame lyrique de Florence et dans l'opéra de Lully. Il est devenu plus rare, mais il est devenu plus beau, d'une beauté qui ne sera pas surpassée ou seulement atteinte. L'opéra de Gluck est le plus glorieux hommage que la musique ait jamais

rendu à la poésie, ou du moins à la parole. De même que toutes les grandes réformes musicales, depuis celle même de Palestrina jusqu'à celle de Wagner, c'est en faveur et comme au nom de la parole que la réforme de Gluck s'est accomplie. Beaucoup plus italienne qu'on ne le croit et qu'on ne le dit, elle a consisté dans la restauration de l'idéal florentin, de cet idéal déjà presque deux fois séculaire, et que l'Italie, qui commença par le créer, avait fini par corrompre. On sait où Gluck en a posé ou rétabli les principes. D'abord dans la dédicace de son *Alceste* au grand-duc de Toscane, au souverain de cette même Florence où jadis l'opéra purement récitatif était né. « Je songeai à réduire la musique à sa véritable fonction, qui est de seconder la poésie... et je crus que la musique devait être à la poésie comme à un dessin correct et bien disposé la vivacité des couleurs et le contraste bien ménagé des lumières et des ombres, qui servent à animer les figures sans en altérer les contours. »

Plus honorable pour la musique que le rapport de la coiffure au visage, ce nouveau rapport n'en subordonne pas moins encore la musique à la poésie. Et le musicien lui-même ne perd pas une occasion de s'effacer devant le poète. Gluck écrit de Calzabigi, le librettiste d'*Orphée* et d'*Alceste* : « Ce célèbre auteur (il était aussi conseiller impérial à la cour des comptes des Pays-Bas), ayant conçu un nouveau plan de drame lyrique, a substitué aux descriptions fleuries, aux comparaisons inutiles, aux sentencieuses et froides moralités, des passions fortes, des situations intéressantes, le langage du

cœur et un spectacle toujours varié[1]. » L'éloge assurément n'est que juste. Mais Gluck écrit encore : « Je me ferais un reproche plus sensible si je consentais à me laisser attribuer l'invention du nouveau genre d'opéra italien dont le succès a justifié la tentative : c'est à M. de Calzabigi qu'en appartient le principal mérite, et, si ma musique a eu quelque éclat, je crois devoir reconnaître que c'est à lui que j'en suis redevable, puisque c'est lui qui m'a mis à la portée de développer les ressources de mon art[2]. » Pour le coup, la modestie de Gluck exagère, mais cet excès même vous montre quel cas il faisait non seulement du « parolier », comme on dit en jargon d'opéra, mais de la parole elle-même.

N'étant plus continu, le récitatif de Gluck est beau par son intermittence, par le contraste qu'il fait avec les morceaux qui le précèdent et ceux qui le suivent. Après le premier chœur autour du tombeau d'Eurydice, rappelez-vous les premiers mots d'Orphée : *Vos plaintes, vos regrets, augmentent mon supplice!* ces phrases entrecoupées après ces larges périodes; après la polyphonie des voix, cette voix solitaire. Dans *Iphigénie en Tauride,* entre la scène symphonique et chorale du songe d'Oreste et le *lamento* mélodique d'Iphigénie, comme il est à sa place et comme il fait équilibre, le dialogue en style récitatif d'Iphigénie et d'Oreste!

Pris à part, le récitatif de Gluck n'est pas moins admirable. Tandis que le plus souvent les récits de Mo-

1. Cité par M. Julien Tiersot dans la préface de la grande partition d'*Orphée* (édition Pelletan).
2. *Ibid.*

zart lui-même ne font que préparer un air, un chœur, auquel ils aboutissent nécessairement, qui les complète et les couronne, le récitatif de Gluck se suffit, il existe en soi. Comme la mélodie, il est un être vivant, avec ses organes, ses formes et ses membres. Son ancienne rigueur s'est détendue; assoupli maintenant et plastique, il prête, il ploie, il joue. Quelquefois même c'est de bien moins qu'une phrase, c'est d'un nom seul : celui d'Eurydice ou d'Iphigénie, qu'il fait jaillir la beauté, l'accent qui fond le cœur, ou qui le fend.

Si mélodique et parfois symphonique déjà que soit l'opéra de Gluck, il semble pourtant que d'*Orphée* à *Iphigénie en Tauride,* il s'est en quelque sorte développé dans le sens du récitatif. Le style de la seconde *Iphigénie* est plus fréquemment et plus fortement récitatif que celui d'*Orphée*. Les airs eux-mêmes ont quelque chose non pas de moins mélodique, mais de mélodique avec moins de périodicité, de carrure et de symétrie. Le songe du premier acte; au second acte, le sublime dialogue du frère et de la sœur, sont parmi les chefs-d'œuvre de ce « parler en musique, *favellar in musica* », dont la vieille définition florentine se réalise ici dans sa plénitude et sa perfection. Rapprochez l'un de l'autre le songe d'Iphigénie, ce récit, et, dans le premier acte de *Tristan et Iseult,* un récit encore, les longs aveux d'Iseult à Brangaene. Vous comprendrez comment, aux deux pôles de l'art, deux narrations peuvent être deux chefs-d'œuvre égaux et divers : l'un dans le « genre » de l'opéra symphonique, et l'autre dans celui de l'opéra récitatif. Tandis que Wagner plonge et

dissout pour ainsi dire la parole dans l'orchestre, qu'il colore et pénètre d'elle tout entier, Gluck, au contraire, la concentre en quelques notes de la voix. Serviteurs du verbe tous deux, ils le servent par des moyens contraires. Gluck lui rend un hommage plus direct et peut-être plus éclatant. Il semble quelquefois n'y rien ajouter, et n'agir, ne frapper, ne triompher que par elle seule. Oreste, interrogé par Iphigénie, remarque son trouble et s'en étonne. *Quelle est donc cette femme?* se demande-t-il tout bas, et ce peu de mots ne nous paraissent peut-être si merveilleusement notés, que parce qu'ils sont notés à peine. Quelquefois enfin, il n'est pas jusqu'aux instruments qui ne prennent dans Gluck un accent oratoire. Avant le songe d'Iphigénie, une note répétée trois fois n'est là que pour annoncer le récit. Elle joue, à elle seule, le rôle que jouerait, avant un air, une ritournelle. Elle sert d'avertissement, presque d'exorde. Ainsi l'orchestre même, récitatif ou verbal à sa manière, ne se contente pas d'annoncer une magnifique page de déclamation : il y participe déjà.

L'opéra de Gluck marque l'apogée du récitatif, de ce style ou de cette forme admirable deux fois : par l'indépendance et par la sobriété. Pour atteindre à la beauté, voire au sublime, le récitatif a besoin de peu de notes, il fait peu de bruit. Une intonation, une inflexion lui suffit. Précis et pur comme le génie de Florence, sa patrie, le récitatif pourvoit à notre plaisir, à notre émotion, avec une sagesse que notre moderne prodigalité ne surpasse point. Le récitatif est libre. Hardi comme une improvisation, il va, vient, s'arrête ou se préci-

pite. Ni la rigueur de la mesure, ni la carrure de la mélodie ne le contraint, ni « le torrent de la symphonie » ne l'entraîne. Le récitatif opère un échange merveilleux entre le mot et le son, entre l'intelligence et la sensibilité. La parole éclaire la musique, et, par la musique, la parole est attendrie ou fortifiée. C'est dans l'œuvre de Gluck que cet échange, ou plutôt ce partage fécond, s'est consommé. Le verbe, après Gluck, pourra connaître des retours de faveur et de gloire, mais seulement des retours. Quelquefois sublime chez Mozart, le récitatif ne sera pourtant pas l'un des éléments essentiels de son génie. Beethoven écrira *Fidelio* sans récitatifs. Il y aura de tout, même du récitatif, dans le « grand opéra français », je veux dire celui de l'Italien Rossini et de Meyerbeer l'Allemand. Certains récitatifs de *Guillaume Tell* sont deux fois immortels : par la beauté de la musique et par l'ineptie des paroles. Plus tard le Berlioz des *Troyens,* le Gounod de *Sapho* et d'*Ulysse* retrouveront l'accent de la déclamation classique. Si Wagner, enfin, sacrifie trop souvent la parole, c'est du moins avec l'intention et l'illusion de la glorifier. Jusque dans le drame symphonique wagnérien, quelque chose de l'idéal, ou du genre, ou du système du récitatif subsiste. Mais, encore une fois, ce ne sont là que des retours, des reflets ou des échos. Entre les Florentins et Gluck l'évolution du genre que nous venons d'étudier s'est accomplie. L'opéra récitatif est mort, et les temps sont passés où « le verbe était dieu ».





LA CANTATE ET L'ORATORIO

1902.

L'ORDRE du sentiment religieux, ou, comme eût dit Renan, la catégorie du divin, comporte en musique deux modes principaux d'expression. Le chant grégorien et la polyphonie vocale *alla Palestrina* constituent — nous l'avons vu — la musique liturgique ou d'église. Plus libre, bien que parfois aussi sainte; faite au commencement pour le théâtre, ensuite pour le concert, plutôt que pour le culte (bien qu'elle y ait été trop souvent associée), la musique sacrée va nous occuper maintenant. Elle consiste surtout dans la Cantate et l'Oratorio. Bach et Haendel en furent les dieux au dix-huitième siècle. Au dix-septième, Schütz et Carissimi avaient été leurs précurseurs, et leur prophète, en la dernière année du seizième, est Emilio del Cavaliere.

I

C'est en 1600, l'année même où parurent à Florence les deux *Euridice,* que fut donnée à Rome la *Rappresentazione di anima e di corpo.* « Représentation » complète et spectacle autant qu'audition, car l'Orato-

rio, dont l'œuvre d'Emilio del Cavaliere est le premier exemplaire, fut d'abord et demeura quelque temps un opéra religieux, mais un véritable opéra.

L'origine du genre et l'étymologie du mot sont connues. On sait que saint Philippe de Néri fut à la fois le fondateur de l'Oratoire et de l'Oratorio. « Il aimait fortement la musique, a dit l'un de ses derniers et le plus éminent de ses biographes, et elle fut toujours à la tête de ses pensées[1]. » Oui, même de ses pensées monastiques, et dans le premier chapitre des constitutions de son ordre il est écrit : « *Musico concentu excitentur ad cœlestia contemplanda.* Il faut, par le chant en commun, s'exciter à la contemplation des choses célestes. » Au nombre de ses amis et pénitents, on l'a vu plus haut, saint Philippe compta non seulement Palestrina, mais l'un des premiers parmi les musiciens de l'époque, le premier peut-être jusqu'au jour où Palestrina « le chassa du nid », le pieux et pur Animuccia. Saint Philippe avait fait de lui le maître de chapelle de sa congrégation. Il l'avait également prié de composer quelques œuvres extra-liturgiques pour l'édification et le divertissement des jeunes gens qu'il aimait à rassembler autour de lui. On désignait généralement sous le nom de « Laudes » les diverses pièces de musique destinées à ces réunions, qui ne tardèrent pas à devenir de vrais concerts spirituels. Animuccia lui-même en témoigne dans la préface de son second livre de *Laudes* : « Il y a

1. *Vie de saint Philippe de Néri*, par Son Éminence le cardinal Capecelatro, archevêque de Capoue, traduction du P. Bezin, 2 vol., Paris, Poussielgue, 1889.

déjà quelques années que, pour la consolation de ceux qui venaient à l'oratoire de Saint-Jérôme, je publiai le premier livre des *Laudes*. Je m'efforçai d'y garder une certaine simplicité qui paraissait convenir aux paroles, à la qualité de ce lieu de prière et à mon dessein, qui était seulement d'exciter la dévotion. Mais le susdit oratoire étant venu par la grâce de Dieu à s'accroître avec le concours de prélats et de gentilshommes très principaux, il m'a paru convenable d'accroître aussi dans ce second livre les harmonies et les accords, variant la musique de diverses façons, la faisant tantôt sur des paroles latines, tantôt sur des paroles italiennes, tantôt avec un plus grand nombre de voix et tantôt un moindre, avec des vers tantôt d'une façon et tantôt d'une autre, m'embrouillant le moins possible avec les fugues et les inventions, pour ne pas obscurcir l'intelligence des paroles; afin que par leur efficacité, aidées par l'harmonie, elles pussent pénétrer plus doucement le cœur de celui qui écoute[1]. »

Nous avons ici l'idée première et comme l'ébauche de ce que fut, cinq ans après la mort de saint Philippe de Néri, la *Rappresentazione di anima e di corpo.*

Emilio del Cavaliere, intendant de la musique du grand-duc de Toscane, avait été l'un des familiers de la *Camerata* de Bardi, l'un des créateurs, avec les Peri, les Corsi, les Caccini, de l'opéra récitatif ou florentin. On cite de lui dans ce genre quelques essais profanes. Trois pastorales : *il Satiro, la Disperazione di Fileno,*

1. Cité par S. E. le cardinal Capecelatro

il Giuoco della Cieca, précédèrent l'œuvre sacrée qui devait être l'offrande et comme la consécration à Dieu du style nouveau.

Elle a pour sujet le mystère fondamental et le drame par excellence, le mieux fait pour nous intéresser et nous émouvoir, puisque c'est celui de notre nature et de notre destinée. *Anima e corpo,* ces deux mots qui, rapprochés, ou plutôt opposés, nous disent tout de nous-mêmes, le poète les a délayés en trois actes, que gâte trop souvent l'abus de l'allégorie et de l'abstraction.

M. Romain Rolland, à qui rien de la musique de ce temps-là n'est étranger, a publié quelques morceaux de la *Rappresentazione*. L'un est un quatuor vocal et semble un dernier hommage à cette polyphonie des voix que l'on commençait alors d'abandonner. Une autre page est la plainte, vraiment tragique, du corps, incertain entre l'âme et les sens. La beauté de ce chant est la beauté sobre, pour ne pas dire pauvre, commune aux œuvres monodiques de ce temps; elle tient beaucoup moins à la grâce ou à la force de la mélodie, laquelle ne faisait alors que de naître, qu'à la justesse de l'accent et de la déclamation.

Le défaut capital de l'œuvre, et M. Rolland a raison d'y insister, c'est l'abstraction. « Les personnages sont : le Temps, le Corps, l'Ame, la Raison (*Intelletto*), la Réflexion (*Consiglio*), le Plaisir, avec deux compagnons : le Monde et la Vie mondaine; l'ange gardien, les anges du ciel, les âmes damnées en enfer, les âmes bienheureuses en paradis et le chœur.

La *Rappresentazione* a trois actes. Il n'y a guère de

lien dramatique, ou seulement logique entre les scènes. Dans leur ensemble, on peut dire que le premier acte représente les inquiétudes de l'âme humaine; le second, les tentations du plaisir et du monde, victorieusement repoussées; le troisième, le spectacle du paradis et de l'enfer, et l'apothéose de l'âme sauvée[1].

A tout ce symbolisme s'ajoute, en dépit de l'apparente contradiction, la figuration matérielle. L'auteur y attache une grande importance. Il en détermine exactement les conditions et les détails mêmes. Quand l'ange gardien de l'âme arrache au Monde et à la Vie mondaine leurs parures, « on voit grande pauvreté, et laideur, et squelette de mort ». Victorieux de la tentation, le Corps se débarrasse de ses vains ornements : collier d'or et plume au chapeau. L'oratorio comporte même une partie chorégraphique : « des pas graves pendant le chœur, et, dans les ritournelles, des pas de quatre danseurs qui *ballino esquisitamente un ballo saltato con capriole*[2] ».

Sur certaines questions de théâtre : optique, acoustique, interprétation, Emilio del Cavaliere professe déjà les idées wagnériennes. « Il veut que la salle de spectacle ne contienne pas plus de mille personnes, commodément assises; car dans des salles plus grandes, les paroles ne peuvent être entendues de tous, et le

1. *Le Drame religieux au dix-septième siècle,* par M. Romain Rolland (*Tribune de Saint-Gervais,* en juin 1899). — Consulter également sur les origines de l'Oratorio, sur les œuvres d'Emilio del Cavaliere, de Carissimi, de Schütz, l'ouvrage capital et déjà cité plus haut du même auteur, *Hist. de l'opéra en Europe ;* Thorin, 1895.
2. M. Romain Rolland, *loco cit.*

chanteur doit forcer sa voix, ce qui fausse le sentiment. « La musique ennuie, quand on n'entend plus les paroles. » Le chœur doit prendre part à l'action, varier ses mouvements et ses gestes et ne pas manœuvrer avec l'uniformité d'une troupe d'automates. L'orchestre est invisible, caché derrière un rideau. Il est des plus simples : quelques instruments à cordes, un *clavicembalo* et un *organo soave*... L'essentiel de la tragédie musicale nouvelle était le jeu et la déclamation du chanteur. Cavaliere lui demande avant tout de faire bien clairement entendre les paroles et de chanter avec justesse, sans passages d'agrément[1]. »

On reconnaît ici la pure doctrine de Florence. Et puis, et surtout, certains passages du naïf et vieux mystère en disent assez l'intention sérieuse et vraiment sacrée. Par le sentiment, sinon par l'exécution, tel duo de l'âme et du corps annonce, près de cent cinquante ans à l'avance, les mystiques dialogues de Bach. Il n'est pas jusqu'à ces deux seuls mots : *Anima e Corpo,* qui ne nous paraissent un peu comme les deux aspects ou les deux faces de l'art religieux que nous commençons d'étudier. Quatre musiciens illustres se le partagent deux à deux. Carissimi d'abord, et plus tard Haendel, chanteront de préférence les grands drames et les grandes figures des livres saints, l'histoire extérieure et les héros. Schütz, et Bach après lui, entreront plus avant : ce que cherchera, ce que saisira leur génie, c'est le sens et le goût du divin, c'est le rapport intime entre

1. M. Romain Rolland, *op. cit.*

l'âme et Dieu. Tous les quatre contribuent ainsi à la perfection d'un idéal unique, et le titre même du premier des oratorios définit en quelque sorte à l'avance le programme qu'une double évolution remplira tout entier.

L'exemple d'Emilio del Cavaliere fut promptement imité. D'autres œuvres, analogues, mais inférieures, suivirent la sienne, et pendant un demi-siècle le goût de l'allégorie et de l'abstraction d'une part, de l'autre l'amour croissant de la représentation théâtrale, égara le génie, qui naissait à peine, de la musique sacrée. L'*Eumelio* d'Augustino Agazzari (1606) n'est qu'une « moralité » pieuse sous des dehors païens. « La mythologie s'insinue dans la tragédie religieuse, et le style érudit dans les confessions de l'âme chrétienne[1]. » Rome voit se succéder les oratorios sur le fastueux théâtre créé par les Barberini. C'est, en 1634, le *Sant' Alessio*, dont le poète est un cardinal de l'illustre famille, et Stefano Landi le musicien. Les contemporains ont célébré non seulement les paroles et la partition, mais les magnificences de la mise en scène, des décors et de la machinerie : « le vol des anges parmi les nuées, l'apparition de la Religion dans les airs, les spectacles merveilleux de l'Enfer et du Ciel, l'incomparable perspective des jardins et des portiques[2]. »

Il était réservé à un futur pape, au cardinal Giulio Rospigliosi, qui fut Clément IX, de collaborer comme librettiste, avec le compositeur Marazzoli, au chef-d'œuvre de ce genre étrangement religieux. *La Vita*

1. M. Romain Rolland.
2. *Id.*

humana, ovvero Il trionfo della Pietà, fut représentée trois fois devant la reine Christine de Suède alors de passage à Rome (1656). Le sujet rappelle celui d'*Anima e Corpo*. C'est le combat journalier de l'*Ame,* symbolisé par les deux castels ennemis de l'*Innocence* et de la *Coulpe,* qui se dressent sur la route où passe la *Vie humaine,* soutenue par l'*Entendement*[1]. » Quant à la musique, elle est très loin d'égaler celle de Cavaliere. Elle ne consiste qu'en « d'interminables mélopées, sans énergie d'accent, sans vérité d'expression, qui alourdissent le poème déjà trop long de Clément IX[2]. »

Ainsi déviait le génie romain. Carissimi paraît alors et le remet sur la voie : une voie véritablement royale, tant elle a de largeur et de majesté. Comme Palestrina jadis était venu des montagnes de Sabine pour réformer la musique d'église, Carissimi descend des monts Albains, et la musique sacrée est sauvée. En retirant le drame religieux du théâtre, il le purifie de tout alliage matériel. Par la substitution des personnages réels aux vagues entités et des sentiments aux sentences, il le dégage de l'allégorie et de l'abstraction. En deux mots, il accroît également dans l'oratorio la part de l'idéal et celle de l'humanité.

II

Giacomo Carissimi naquit en 1606 à Marino et mourut à Rome en 1674. Il était « de haute stature, maigre, enclin à la mélancolie », et ces traits de sa personne

1. M. Romain Rolland, *loco cit.*
2. *Id., ibid.*

physique et morale ne s'accordent pas mal avec l'élévation et l'austère sobriété de son art. Nous savons peu de chose de sa vie. D'abord maître de chapelle de la cathédrale d'Assise, il revint à Rome en 1630 pour exercer les mêmes fonctions au Collège germanique de Saint-Apollinaire. Il les conserva jusqu'à sa mort. Le Collège germanique avait été fondé en 1552 par saint Ignace de Loyola pour préparer les jeunes Allemands à la prêtrise. La discipline y était sévère, et les moindres détails de la règle y témoignaient d'un esprit rigoureux. Un liséré couleur de sang bordait la robe noire des séminaristes, comme le signe et le gage de leur vocation non seulement au sacerdoce, mais, s'il le fallait, au martyre. Les spectacles ou divertissements profanes, dont la passion et presque la folie avait gagné même les couvents et les églises de Rome, étaient bannis de l'austère maison. Mais à la musique du moins les jésuites firent d'abord une place d'honneur. Les offices de Saint-Apollinaire ne tardèrent pas à devenir célèbres, et des maîtres tels que le grand Vittoria formèrent les premiers élèves du Collège germanique à lapratique du chant grégorien et du chant à plusieurs voix.

Cet éclat dura peu. Sous les successeurs de Vittoria, il pâlit et menace de s'éteindre, mais le génie de Carissimi le ranima. « C'est à Saint-Apollinaire et au Collège des Allemands que se rassemblent les meilleurs musiciens de Rome, » écrit un voyageur anglais vers le milieu du siècle[1]. Sans doute ils y firent entendre maintes fois

1. Voyez : *Giacomo Carissimi,* par M. Henri Quittard (*Tribune*

les oratorios, ou, pour les appeler de leur vrai nom, les « Histoires sacrées » de Carissimi. Œuvres religieuses, mais non liturgiques, elles ne figuraient point aux offices solennels des jours de fête. Comme les *Laudi spirituali* d'Animuccia ou les *Madrigaux spirituels* de Palestrina, leur place était marquée dans les exercices réservés aux fidèles de quelque pieuse confrérie... On trouvait alors un peu partout dans Rome de ces *Congregazioni dell' Oratorio,* dont les membres, astreints à certaines pratiques de piété, se réunissaient à jour fixe. Il y a, rapporte encore un voyageur du temps, « une congrégation des frères du Saint-Crucifix, composée des plus grands seigneurs de Rome, qui par conséquent ont le pouvoir d'assembler tout ce que l'Italie produit de plus rare, et en effet les plus excellents musiciens se piquent de s'y trouver, et les plus suffisants compositeurs briguent l'honneur d'y faire entendre leurs compositions et s'efforcent d'y faire paraître tout ce qu'ils ont de meilleur dans leur étude. Cette admirable et ravissante musique ne se fait que les vendredis de Caresme[1] depuis trois heures jusqu'à six... Les voix commençaient par un psalme en forme de motet, et puis tous les instruments faisaient une belle symphonie. Les voix après chantaient une Histoire du Vieil Testament, en forme d'une Comédie spirituelle, comme celle de Suzanne, de Judith et d'Holopherne, de David

de Saint-Gervais, 1900). Nous avons emprunté beaucoup à cette intéressante et très complète étude.

1. Suivant d'autres témoignages, les séances étaient plus fréquentes.

et de Goliath. Chaque chantre représentait un personnage de l'histoire et exprimait parfaitement bien l'énergie des paroles. Ensuite un des plus célèbres prédicateurs faisait l'exhortation, laquelle finie, la musique récitait l'Évangile du jour, comme l'histoire de la Samaritaine, de la Cananée, du Lazare, de la Magdelaine et de la Passion de Nostre Seigneur, les chantres imitant parfaitement bien les divers personnages que rapporte l'Évangéliste. Je ne saurais assez louer cette musique récitative. Il faut l'avoir entendue sur les lieux pour bien juger de son mérite[1]. »

De la nature au moins de cette musique, l'intelligent auditeur a bien jugé. « Comédie spirituelle, histoire, imitation ou représentation des personnages, » ces diverses expressions définissent avec justesse un art, un genre dramatique beaucoup plus que lyrique, et tel est en réalité le caractère essentiel des chefs-d'œuvre de Carissimi.

Le génie du maître romain a quelque chose de concret et d'objectif. Il est sensible, comme le sera plus tard le génie de Haendel, à l'extérieur, aux côtés pittoresques et aux dehors éclatants. Carissimi ne s'interdit pas toujours, dans les scènes les plus graves, certains effets ingénieux, ou peut-être ingénus, d'imitation musicale. Dans l'*Histoire du mauvais riche*, à ces mots : *Hic gaudia in fletus æternos vertentur* (« c'est là que la joie sera changée en pleurs éternels »), l'idée qui doit dominer et qui domine en effet a beau être celle du

1. Maugars, cité par M. Henri Quittard, *loco cit.*

changement de la joie en pleurs, le musicien ne peut se défendre, en passant, d'esquisser par un mouvement vif la figuration matérielle et comme physique de la joie. Ailleurs, il essaye également, par un procédé similaire, de représenter aux yeux la disparition du Christ (*et ipse evanuit*) après la rencontre et le souper d'Emmaüs.

Mais ces détails ne sont rien auprès de l'admirable décor musical où se passe la tragique histoire de *Jephté*. Nous trouvons une esquisse des plus somptueuses compositions de Haendel en ces pompes héroïques et sacrées. Les hymnes guerriers y alternent avec les cantiques des vierges. Là se mêlent et se heurtent non pas des phrases, mais des mots, presque des cris (*pugnaret, pugnaret contra eos*), comme feront un jour les *Alleluia* du *Messie*, ou, dans *Israël en Égypte*, les paroles triomphales et cent fois répétées : « Il a englouti le cheval, le cheval et le cavalier. » Ici la voix des femmes s'élève : « Fuyez, retirez-vous, impies! » disent-elles, mais elles le disent sans haine, et leur chant, après les imprécations viriles, semble un conseil de mansuétude et de pitié. Maintenant la jeune fille, la fille unique du héros, s'avance à sa rencontre. Elle chante, et derrière elle les timbales résonnent et ses compagnes chantent aussi. *Occurrens ei filia sua unigenita cum tympanis et choris præcinebat.* En trois mesures, et trois mesures de pure monodie, sans le secours de la polyphonie vocale, de la symphonie ou des timbres, la musique fait image : elle dessine et elle colore. Elle n'a besoin que de l'éclat d'un rythme et de la vivacité d'une modu-

lation ; il lui suffit d'une figure mélodique un peu plus riche, ornée de quelque trait brillant et rapide, et nous croyons, avec le sombre vainqueur,

Entendre le concert qui s'approche et l'honore,
La harpe harmonieuse et le tambour sonore,
Et la lyre aux dix voix et le kinnor léger,
Et les sons argentins du nébel étranger[1].

Ailleurs même que dans *Jephté,* lorsqu'il traite un sujet, non plus historique et qui prête à la décoration, mais surnaturel et tout idéal, comme la *Plainte des damnés,* Carissimi cède encore à son goût du mouvement, de l'action et du drame. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer cette *Plainte des damnés* avec l'un des plus célèbres motets de Palestrina : *Peccantem me quotidie.* Par certains côtés, les deux chefs-d'œuvre ne laissent pas de se ressembler un peu. Si le style de Carissimi n'est plus exclusivement polyphonique, ici du moins il emprunte encore sa beauté principale au concert, au conflit des voix qui réagissent ou plutôt renchérissent incessamment les unes sur les autres. *Peccantem me quotidie et non pœnitentem.* Palestrina traduit par la répétition de ces mots l'endurcissement du pécheur et son obstination à ne se point repentir. Et Carissimi recourt au même procédé pour figurer l'éternité des supplices. Mais, au pied de l'autel où se chante le motet palestrinien, l'âme, l'âme seule confesse son crime et le déteste. Dans l'enfer de Carissimi, les

1. Alfred de Vigny, *la Fille de Jephté.*

corps eux-mêmes souffrent et la chair crie. « En impies, en impies nous avons vécu ! L'iniquité, l'iniquité, nous l'avons commise! » L'alto, le ténor, la basse, se renvoient l'aveu désespéré, et la simple vicissitude, le contraste seul des voix, donne à leurs clameurs alternées une atroce éloquence. Un refrain monotone, implacable, hache par moments l'imprécation, et celle-ci, plus libre, plus vague, erre à travers les lieux maudits, en cherche l'issue et ne la trouve jamais. Si nous reprenons maintenant le motet palestrinien, en dépit de son éclat, il nous paraîtra l'œuvre d'un génie plus intérieur, le cri d'une âme qui se replie, se retire et se renferme en soi. Et cette âme, qui s'accuse, ressemble à notre âme; elle est notre âme elle-même. Au contraire, dans la musique de Carissimi, quelque chose nous demeure, non pas indifférent, car elle nous émeut et nous étreint, mais étranger et comme extérieur. C'est un tableau, c'est une scène, encore plus qu'une prière. Carissimi choisit autour de nous des personnages ou des héros qui ne sont pas nous, et, pour cette raison, il est avant tout l'un des maîtres du style qu'on a très bien appelé *représentatif*, il est un grand historien, un grand dramaturge sacré.

Il l'est avec autant de sobriété que de puissance. Lorsque Jephté voit paraître sa fille, il la salue en ces termes : « Tu m'as déçu, mon enfant, et te voilà toi-même déçue! *Decepisti me et tu decepta es!* » Et cet euphémisme ou cette litote, que la musique atténue encore, symbolise admirablement la discrétion de l'art carissimien. Je n'en connais pas de plus simple et de

plus fort. Dans les *Histoires sacrées,* l'orchestre a le moindre rôle. Les chœurs ont un peu plus d'importance, bien qu'ils ne soient guère autre chose que « des trios ou des quatuors à peine redoublés dans les grandes occasions[1]. » Au début de *Jephté,* le chœur des soldats victorieux annonce de loin Haendel; ceux des vierges plaintives, à la fin, rappellent de plus près Palestrina. On commençait alors, tant l'amour et l'orgueil de la monodie nouvelle enchantait les esprits, on commençait à mépriser, à traiter d'*anticaglie* la polyphonie des temps anciens. Carissimi lui-même, entraîné par l'évolution de l'idéal et par le penchant de son propre génie, allait rompre avec elle. Mais une telle rupture ne se fait ni d'un seul coup ni sans regret. Au moment d'abandonner des formes de beauté si longtemps glorieuses et chères à sa propre jeunesse, le maître craint de paraître ingrat envers elles. Il les évoque une fois encore; il leur adresse un dernier hommage, un mélancolique et tendre adieu. Et voilà pourquoi, dans les *Histoires sacrées* de Carissimi, telle ou telle page conserve encore un souvenir et comme un parfum de polyphonie *alla Palestrina.*

Mais la monodie y domine. Le récitatif de Florence tient ici toutes ses promesses. Les plus grands maîtres de la déclamation lyrique n'ont rien écrit de supérieur à la plainte de « la vraie mère » dans le *Jugement de Salomon.* (Nous prenons ici le terme de « plainte » au sens même juridique du mot.) La musique moderne,

1. Cité par M. Quittard.

gênée et lourde de tout ce qu'elle traîne avec elle, ne connaît plus guère cette aisance et ce ton dégagé, cet air libre d'un discours ou d'un style à qui deux éléments suffisent : le mouvement et l'intonation. Un degré de plus ou de moins dans l'élévation de la voix et dans la chaleur du débit; avec ces humbles moyens, que ne fait-on pas! Les premières mesures du récit portent une indication qu'on retrouve souvent dans les œuvres de Carissimi : « *Commodo,* commodément. » A son aise et sans passion d'abord, « la vraie mère » expose les faits de la cause. « Moi et cette femme, dit-elle, nous demeurions dans la même maison. J'eus mon fils la première; trois jours après, le sien naquit, et personne n'habitait avec nous. » Mais déjà voici qu'elle attaque, elle accuse, et plus ce qu'elle va dire sera grave, plus gravement elle le dira. « Or le fils de cette femme mourut, la nuit et pendant son sommeil, car elle l'étouffa. » La voix ralentit sensiblement ici. Elle s'attarde encore davantage à cet endroit : « Alors, se levant dans le silence de la nuit, *in noctis silentio.* » Le mot *silentio,* qui flotte sur un accord tenu par l'orgue, cause une impression comparable à celle que produiront, cent cinquante ans après, des paroles et des harmonies analogues : *Era già alquanto avanzata la notte,* dans le fameux récit de doña Anna. Poursuivons : « Elle prit mon fils à mes côtés et le posa, oui, elle le posa sur son sein. » Par deux fois (*et collocavit, et collocavit*) les notes montantes profèrent et font monter aussi l'accusation de vol et de sacrilège. « Et son fils à elle, qui était mort, elle le posa sur mon sein, à moi. » Pour le

coup, voilà le dernier trait et le suprême reproche. Devant la consommation du criminel échange, voilà la révolte et l'horreur même physique; voilà le cri de la chair maternelle, dépouillée de son enfant qui vivait, et glacée, et souillée par le contact du cadavre de l'enfant étranger.

Ces quelques lignes sont l'un des chefs-d'œuvre du genre récitatif; non plus du récitatif encore sommaire des premiers Florentins, mais du récitatif organisé, devenu la hiérarchie, complexe et parfaite jusque dans le détail, des rythmes, des notes et des mots. Relations, proportions, tout est juste. Admirable d'ordonnance et de logique oratoire, ce plaidoyer maternel ne l'est pas moins de vérité sentimentale et dramatique. L'énergie de l'accent n'y a d'égale que l'expression ou l'explosion de la vie et de l'humanité.

Dans l'*Histoire d'Ézéchias,* dans *Jephté* surtout, la vie encore se défend et se débat contre la mort. La déploration finale de la jeune fille est un crescendo continu d'épouvante et de désespoir. Résignée d'abord, puis défaillante et bientôt exaltée, la vierge biblique en appelle à toute la nature. Elle veut que les rochers et les forêts gémissent, que les sources et les fleuves pleurent avec elle et sur elle. A chacune de ses apostrophes, sa voix s'élève, s'anime et s'indigne davantage. Mouvement, sonorité, tout redouble et s'exaspère. Une sorte d'émulation farouche s'empare des notes comme des mots et les emporte ensemble jusqu'au sommet d'où, brusquement, en un trait qui siffle et déchire, la voix retombe enfin, épuisée et comme morte.

Cela sans doute est encore du récitatif. Mais, en même temps, c'est déjà de la mélodie. Mélodie encore verbale et récitatif déjà chantant. On voit persister ici la noblesse et la vérité de la déclamation, l'ample et libre métrique du style oratoire. On s'aperçoit aussi que le mélisme ou la mélopée commence à se fixer, à se partager, si ce n'est en strophes, du moins en périodes, et celles-ci, diverses de lignes, se ressemblent par la durée et par la conclusion. Chaque invocation de la fille de Jephté finit par le même éclat ou le même sursaut de douleur. Une certaine régularité, qui n'est pas la rigueur, s'établit ou plutôt s'annonce; de vagues correspondances s'ébauchent entre des formes similaires, et la musique semble d'elle-même appeler, pour s'y soumettre, la grande loi, qui régira la mélodie classique, de la répétition et du retour.

Ainsi la beauté morale, ou l'*éthos*, de l'art carissimien est avant tout dramatique. Et sa beauté spécifique est faite de quelques souvenirs de l'ancienne polyphonie, du récitatif à sa perfection et de la mélodie à sa naissance.

III

Nous allons trouver dans l'œuvre de Schütz, avec des éléments analogues, un sentiment nouveau.

Le premier des grands maîtres allemands qu'on peut appeler modernes, Heinrich Schütz, ou *Sagittarius*, ainsi qu'il signait parfois, en latin, naquit à Köstritz, juste un siècle avant Bach, en 1585. Son grand-père possédait à Weissenfels une auberge dont son propre

nom avait fourni l'enseigne : *Zum Schützen* (*Au Tireur*). Son père était également hôtelier. « Dieu l'avait, a dit Schütz de lui-même, désigné dès le sein de sa mère pour l'état de musicien. » Nulle hérédité ne l'y prédestinait. Sa mère, il est vrai, s'appelait Euphrosyne, d'un nom qui signifie, suivant Pontus de Tyard, « la joie que nous cause la pure délectation de la voix musicale et harmonieuse ». Mais l'enfant ne trouva pas d'autre présage autour de son berceau[1].

De bonne heure il eut une jolie voix. Un jour, un prince allemand qui passait l'entendit et l'emmena. Mais, avant la musique, c'est le droit qu'il lui fit apprendre. A vingt ans seulement, le jeune jurisconsulte fut envoyé par son protecteur à Venise auprès de l'illustre Gabrieli. Il en revint l'égal de son maître. Alors s'ouvrit devant lui la carrière commune aux musiciens des siècles passés. Maître de chapelle des princes et même d'un roi, il vécut, à Cassel, à Dresde, à Copenhague, d'une vie que les malheurs de l'Allemagne (c'était pendant la guerre de Trente ans) firent errante, précaire et douloureuse. A mainte reprise, il alla revoir cette Italie qui lui avait révélé son propre génie. Quand vint la vieillesse, il l'accueillit sans révolte, et la mort même le trouva depuis longtemps préparé. Le prédicateur de la cour de Dresde a raconté ses derniers moments. Ils ressemblèrent à ceux de Palestrina, l'un des maîtres que Schütz admirait le plus. « Le 6 novembre (de l'an

1. Voyez, pour tout ce qui concerne Schütz, la notice historique et critique de M. André Pirro, publiée en tête des *Petits Concerts spirituels* (édition de la *Schola cantorum*).

1672), il s'était levé bien portant, s'était vêtu lui-même, quand, après neuf heures, voulant chercher quelque chose dans sa chambre, il fut pris de faiblesse et terrassé par un coup subit d'apoplexie. Ses gens le relevèrent, le mirent au lit, et, après qu'il eut fait entendre ces paroles : « Je remets tout à la grâce et à la volonté de Dieu, » une nouvelle attaque lui enleva l'usage de la parole... Il ne put répondre aux prières et aux exhortations de son père spirituel que par quelques signes de la tête et des mains. Il lui fit entendre ainsi qu'il avait son Jésus dans le cœur, reçut alors sa bénédiction, puis resta calme et sans mouvement. La respiration et le pouls diminuèrent peu à peu, et, à quatre heures, il mourut doucement en paix, sans la moindre convulsion, au milieu des chants et des prières des assistants[1]. »

Son œuvre est considérable : elle remplit seize volumes. Sauf l'opéra de *Dafne* (sur le texte de Rinuccini), qui passe pour le premier opéra allemand, elle est presque tout entière sacrée. Elle comprend, sinon des cantates ou des oratorios proprement dits, au moins des compositions du même genre : *Psaumes, Cantiones* ou *Symphoniæ sacræ, Petits Concerts spirituels* et plusieurs *Passions*.

Le style de Schütz, ainsi que celui de Carissimi, se compose harmonieusement d'éléments divers. L'art ne s'enferme plus alors dans une forme unique : polyphonie pure ou récitatif. Aux chefs-d'œuvre de Schütz l'orchestre a naturellement peu de part encore. L'impor-

1. Cité par M. A. Pirro.

tance du verbe y est plus grande. Schütz n'est pas de ceux qui laissent la musique « mener beau bruit, aille de la parole selon qu'il plaît à Dieu ». Il exige des chanteurs, avant tout, « qu'ils articulent distinctement, sans hâte, d'une voix claire. Pour le récitatif en particulier, il lui faut un débit aisé, sans contrainte de la mesure, asservi au seul rythme naturel d'un discours bien déclamé. Schütz ne se lasse pas de le redire, et son insistance à prévenir toute confusion dans l'émission des paroles est bien naturelle, puisque, pour le style récitatif qu'il importe en son pays, la traduction du mot, de la lettre, est le premier devoir du compositeur[1]. » Il recherche même, avec l'ingéniosité, pour ne pas dire la puérilité commune alors, l'imitation littéraire et littérale. Ce n'est point « par hasard que, dans l'*Histoire de la Résurrection,* Schütz nous peint la fuite de Marie-Madeleine sur un motif précipité, et c'est à bon escient que plus loin, après le solennel : *Paix avec vous!* de Jésus aux apôtres, le compositeur anime le chant sur ces mots : « Comme mon père *m'a envoyé,* « l'accélérant encore lorsque le sens des paroles atteint plus de réalité objective, en cette proposition : *Je vous envoie*[2].

Mais la beauté verbale est souvent chez lui beaucoup plus sérieuse et profonde. Qui donc a prétendu que la langue allemande est impropre à la musique? Apparemment des gens qui la connaissent mal ou peut-être même ne l'entendent pas. Elle convient, au contraire, à toute espèce de musique : aussi bien à la mélodie qu'à

1. M. A. Pirro, *loco cit.*
2. *Id., ibid.*

la déclamation. Elle prête à l'une comme à l'autre ses grands substantifs qui se déroulent magnifiquement. Dans un de ses plus mornes *lieder*, Schumann a chanté *die schone Waldeinsamkeit* (la belle solitude de la forêt), et ce dernier mot se prolonge en résonances infinies. L'effet n'est pas fort différent dans une admirable prière de Schütz : « Exauce-moi, Dieu de ma justification, *Erhöre mich, Gott meiner Gerechtigkeit.* » Le mot de *Gerechtigkeit,* étant abstrait, ne saurait naturellement faire image; mais il donne, ou plutôt il impose à la notation de ses quatre syllabes un air de grandeur et de souveraine majesté.

Schütz écrit tantôt pour une voix et tantôt pour plusieurs. Sa mélodie se meut généralement dans un espace ou, comme on dit, un *ambitus* encore restreint. Elle ne s'emporte ni ne s'égare. Elle a de beaux débuts, et quelquefois ses trois ou quatre premières notes annoncent et semblent déjà contenir son évolution tout entière. Le cantique (pour une voix seule) : *Ich will den Herrn loben allezeit*, est admirable de liberté, si ce n'est de fantaisie. Il concilie tous les éléments : le récitatif, la mélodie, les vocalises, le retour de périodes presque strophiques; enfin, — excusez l'apparente contradiction des termes, — l'indépendance ou le caprice du refrain. Car c'est une sorte de refrain mystique, cet *Alleluia* délicieux qui revient de place en place, mais dont le rythme, l'intonation, renouvellent sans cesse et jamais n'épuisent la changeante et fidèle douceur.

Témoin de la réforme qui s'était accomplie en Italie, Schütz rapporte en Allemagne le principe et la pratique

de la monodie. Aussi bien ce genre de compositions « convenait à la pénurie des chapelles allemandes alors dépeuplées[1] ». Mais l'amour de la polyphonie survécut toujours, et vers la fin l'emporta peut-être en son cœur. Devenu vieux, infirme, il donne à ses dernières œuvres « la pure forme chorale, mêlée de récitatifs, le tout sans accompagnement... Il semblerait que Schütz ait voulu protester, par une austère et rude vigueur, contre les abus de la nouvelle école italienne. C'est un noble testament qu'il a l'illusion d'écrire dans la langue de Palestrina, tandis qu'il y prépare celle de Bach. En ses dernières années, d'ailleurs, il avait compris qu'il n'en est pas de plus digne de l'Église. Pour ses funérailles, il avait demandé à son élève, Christophe Bernhard, de composer un motet à cinq voix dans le style du maître romain. Il en choisit lui-même le texte dans le psaume CXIX, verset 54 : « Vos oracles me servent de cantique de réjouissance dans le lieu de mon exil[2]. »

Un des plus purs chefs-d'œuvre du vieux maître, le *Dialogue de Pâques*, est écrit pour quatre voix. C'est bien une « histoire sacrée » que la première rencontre de Marie-Madeleine avec Jésus ressuscité. Mais Carissimi sans doute aurait pris le sujet autrement : il l'eût traité dans un style à demi récitatif et mélodique à demi. Schütz, au contraire, a fait ici de la polyphonie la principale et merveilleuse ouvrière de la beauté. Non pas que sa musique se compose, *alla Palestrina,* d'accords et de séries harmoniques pures. Elle chante des mélo-

1. M. A. Pirro, *loco cit.*
2. *Id., ibid.*

dies véritables, mais qui se reproduisent, qui s'imitent elles-mêmes, et dont le grand intérêt consiste peut-être en cette imitation, dans les diverses combinaisons et les réactions réciproques qui nécessairement en résultent. On dirait que l'écriture à quatre voix de ce dialogue, autrement dit l'attribution de deux voix à chacun des deux personnages, ne diminue la réalité matérielle de la scène, que pour en accroître l'idéale vérité. Quelles ressources, quel renfort d'expression ne fournit point ici la polyphonie ! « Toi qui pleures, interroge le Christ, qui donc pleures-tu ? — Hélas ! répond Madeleine, ils ont enlevé le corps du Maître. » Et que ce ne soit point une voix, mais deux, qui font cette demande et surtout cette réponse, cela justement en fortifie, en étend à l'infini la puissance et la beauté. Les deux voix montent, empiètent et renchérissent l'une sur l'autre ; il s'établit entre elles un courant et comme une émulation d'angoisse et de douleur. Sous leur double évolution, la question, redoublée aussi, persiste et se fait implacable. Partout elle retentit, provoquant partout la réponse obstinément désespérée, et bientôt ce n'est plus Madeleine seule, ou les saintes Femmes avec elle, c'est toute l'humanité qui pleure, le croyant à jamais perdu, le bien de sa rédemption.

Ce début sans doute a des dehors éclatants. Et la fin n'est pas moins fulgurante : « Je vais aux cieux près de mon Père et de votre Père, près de mon Dieu et de votre Dieu. » Tout à l'heure écrasée par le désespoir, la musique à présent triomphe de joie. Les voix, qui s'écroulaient, se relèvent et s'élancent. Des notes mar-

telées et tonnantes font comme un cortège de gloire au Fils unique et divin rentrant dans le sein du divin Père. On pourrait aisément orchestrer la phrase finale, et ce sont les trompettes suraiguës de Bach ou même les tubas de Wagner qu'il faudrait pour accompagner cette radieuse ascension.

Mais où donc, demandera-t-on peut-être, où donc est la vie intérieure, le recueillement et le mysticisme que vous nous aviez promis? Tout cela se cache en deux seuls mots qui sont le centre ou le cœur du dialogue évangélique et qui surpassent tous les autres: *Marie! Maître!* Les voix alternées les chantent, ceux-là, moins qu'elles ne les murmurent. Plus d'éclat, même plus de mélodie : rien que des harmonies, mais de celles que Chateaubriand appelle, dans le *Génie du christianisme,* des harmonies d'immensité; rien qu'une série d'accords parfaits, étranges et profonds grâce à leur perfection même, dégradés et fondus les uns dans les autres par un chromatisme mystérieux. Comme il vient de loin, de l'autre côté de la mort, cet appel où Jésus met à la fois l'affectueux reproche de ne le point reconnaitre et l'austère défense de le trop approcher! Et dans quel soupir de ravissement et d'extase se résout ou se dissout la réponse de Madeleine! Rien ici ne déborde ou seulement ne dépasse; tout se concentre et se reploie; c'est au dedans, c'est au fond de l'âme que tout s'accomplit. Il y a quelques années, un jeune et déjà célèbre enfant de l'ardente Italie n'a pas craint de noter à son tour le sublime dialogue. Vous n'avez pas oublié quel admirable cri d'épouvante et d'amour il a fait du *Rabboni!*

de Madeleine. Action et drame, l'œuvre de don Lorenzo Perosi nous semble en quelque sorte une résultante de l'art italien. Carissimi peut-être eût avoué pour son disciple le *pretino* de Tortone. Le chef-d'œuvre de Schütz, au contraire, chef-d'œuvre de prière et d'adoration, contient en germe et comme en puissance le plus pur génie allemand. Il suffit de rapprocher l'une et l'autre scène pour discerner deux aspects différents, ou plutôt pour toucher à la fois les deux pôles non seulement d'un sujet, mais d'un sentiment, de tout un ordre de sentiments infinis en beauté.

Spiritus intùs alit. Un esprit intérieur, un esprit de piété, je dirais presque d'oraison, inspire les *Concerts spirituels* du vieux maître. Rien dans Carissimi ne ressemble au cantique : *Ich will den Herrn loben allezeit* (*Je veux louer en tout temps le Seigneur*), que, cent ans plus tard, au contraire, dans une cantate pour le jour de la Pentecôte, un air fameux de Bach rappellera. Mais Bach lui-même n'aura pas plus de force et de carrure ; il aura peut-être (en cette page) moins d'onction. Le cantique de Schütz est composé de versets entre lesquels le mot : *Alleluia !* revient sans cesse. Régulière sans doute, la division n'a rien de rigoureux, car les strophes ne sont pareilles que de mouvement et de durée, non de mélodie. Et puis, et surtout, l'*Alleluia* pénètre le chant tout entier d'une intime douceur. Rythmé à trois temps, tandis que le reste du morceau l'est à quatre, ce changement répété produit un effet délicieux de rémission et de détente ; il suffit de cette légère inflexion pour sauver la ligne générale de la monotonie et de la raideur.

Enfin une figure domine l'œuvre de Schütz comme elle dominera celle de Bach, au lieu que, chez Carissimi de même que chez Haendel, elle ne fait qu'apparaître : c'est la figure de Jésus. Des quatre maîtres que nous étudions en ce moment, deux sont les musiciens de la Bible ; les deux autres, ceux de l'Évangile. *O süsser, o freundlicher, o gütiger Jesu Christe!* Ainsi commence un cantique spirituel de Schütz. Les trois invocations montent par degrés chromatiques : elles sont notées en valeurs lentes, comme pour laisser à l'âme le temps de se recueillir et de méditer, avec un amour croissant, chacun de ces noms si doux. Nous sommes ici devant les premiers chefs-d'œuvre du lyrisme sacré, devant les naïves et pures esquisses de ces cantates de Bach où la musique un jour, elle aussi, trouvera ses *Méditations sur l'Evangile* et ses *Élévations sur les mystères*.

Cette prière est écrite pour une voix seule. Une autre, à trois voix (deux ténors et basse), est plus belle encore, ou belle autrement, non seulement par l'onction, mais aussi par l'éloquence et l'énergie. « Que l'âme du Christ me sauve ! Que le corps du Christ me nourrisse ! Que le sang du Christ m'abreuvre ! Que l'eau qui coula de son côté me lave ! Que sa Passion et sa mort me fortifient ! » Si quelques-uns de ces vœux s'expriment humblement et tout bas, d'autres sont proférés avec une sorte de hardiesse. Il arrive que telle cadence donne aux trois voix, toutes masculines, et qui se répondent, un accent non seulement assuré, mais pour ainsi dire impérieux. On trouve ici comme un pressentiment non plus de Bach, mais de Beethoven lui-même, du

Beethoven qui, dans la *Messe* en *ré* (voyez le *Kyrie* ou le *Dona nobis pacem* de l'*Agnus Dei*), ira presque jusqu'à sommer le Seigneur de l'entendre et de l'exaucer. Et sans doute l'audace est plus sensible chez Beethoven. Mais déjà, dans la mystique litanie de Schütz, on croit surprendre çà et là quelque trace et comme un éclair de cette violence que souffre le royaume des cieux.

Voici, en revanche, une merveille de douceur. Après l'âme parlant à Jésus, voici que Jésus lui répond, de la voix la plus divine et la plus humaine en même temps que la musique ait encore jamais prêtée au Sauveur. Nous ne sommes plus dans le jardin de Joseph d'Arimathie, où retentissaient naguère les derniers échos de la Résurrection. Mais c'est encore un paysage, un paysage de Galilée, qu'une petite symphonie pour deux violons et l'orgue dessine d'abord en traits fins et purs. Bientôt, de la pastorale naïve se détache la voix du bon Pasteur : « Venez, chante-t-elle, venez à moi, vous qui travaillez, vous qui êtes chargés, et je vous soulagerai. » Sans hâte, sans bruit, l'incessant appel s'élève, en les effleurant à peine, sur les degrés de l'accord parfait, mineur et majeur tour à tour. Ainsi les deux modes alternés font comme un jeu changeant d'ombre et de lumière, selon que la suave cantilène s'attendrit sur la douleur ou promet de la consoler. *Tollite,* poursuit la voix, *tollite jugum meum,* et la musique alors, ingénument imitative, s'échappe et court, avant même que la parole ait dit que ce joug est léger. « Portez mon joug et apprenez de moi que je suis doux et humble de

cœur. » Les harmonies sont ici les mêmes — je veux dire aussi profondes et limpides — que sous les deux noms : *Marie ! Maître !* échangés dans le *Dialogue de Pâques*. Mystérieux privilège des sons ! Les mots ne savent que dire : « Je suis doux, je suis humble. » Mais quelques accords suffisent pour nous rendre en quelque sorte sensibles la douceur et l'humilité mêmes, dans leur essence spirituelle et comme dans leur être pur. Enfin l'appel et la promesse reviennent une dernière fois, et la divine homélie s'achève par une suprême effusion de miséricorde. *Venite ! Venite !* Après tant de prières des hommes à Dieu, on dirait que Dieu lui-même prie les hommes à son tour, qu'il les presse de se laisser aimer, secourir et sauver par lui. Voilà ce que Carissimi n'avait pas chanté. Voilà, dans le style sacré, le sentiment ou l'*éthos* nouveau et la tendresse inconnue. Musicien de l'Évangile, Schütz pourrait l'être aussi de l'*Imitation*. En son œuvre, c'est tantôt le fidèle qui parle, et tantôt le maître ; désormais, entre Jésus et l'âme, les mystiques entretiens sont commencés.

IV

Schütz meurt en 1672. En 1674, Carissimi le suit. Et moins de quinze ans plus tard, dans la même année 1685, à quatre semaines d'intervalle, Haendel et Bach naissent en Allemagne. Il semble que leur commune patrie n'était pas de taille à les contenir ensemble, et c'est pour cela peut-être que Haendel, Allemand de race, vécut et mourut Anglais.

On peut douter si les deux géants se ressemblent ou diffèrent davantage. On les a même parfois l'un à l'autre égalés, et Mattheson proposait de ne les ranger que par ordre alphabétique. En tout cas, leur double génie est fondé sur une base commune, — je parle de la *practical basis* (comme disent nos confrères anglais), — qui, depuis Schütz et Carissimi, s'est étrangement élargie et assurée. Polyphonie et mélodie même, harmonie, orchestre, tous les éléments de la musique se sont accrus et fortifiés; issue autrefois des vieux artifices canoniques, la fugue est maintenant arrivée à la plénitude de son être et devient, chez Haendel et chez Bach, l'organe essentiel et prodigieux de cent chefs-d'œuvre sacrés.

S'il fallait en deux mots définir et comparer le génie de Haendel et celui de Bach, on serait tenté de dire que l'un se développe davantage en étendue, l'autre plutôt en profondeur. Et de l'un et de l'autre assurément cela ne dirait pas tout et pourrait même, en certains endroits, être contredit. L'*Allegro e Pensieroso* de Haendel renferme plus d'une page rêveuse et par où le dernier mot de ce double titre se justifie. Je sais, dans l'oratorio de *Samson*, telle cantilène de Dalila, que fait étrange et troublante un mélange de repentir hypocrite et de perfide amour. De telles exceptions prouvent que, Haendel étant parmi les génies souverains, presque rien ne lui manque tout à fait, et que ce grand maître de la clarté, de l'évidence, a quelquefois soupçonné le charme de l'ombre et du mystère.

Mais il n'a fait que le soupçonner. Le principal trait de sa musique, c'est la projection au dehors, c'est l'ex-

pansion et le déploiement au grand jour. On rapporte que Haendel avait dans sa personne même, dans son caractère et ses façons, quelque chose d'exubérant et d'indomptable. Il était corpulent et de haute stature, avec une physionomie énergique et qui pouvait devenir terrible. Son humeur, bonne ou mauvaise, éclatait en brusques saillies. « Charmé de vous voir revenu » (*You are wellcome at home*), disait-il au violoniste Dubourg, qui, longtemps « perdu » dans une cadence, avait fini par s'y retrouver. Polyglotte autant que son œuvre est polyphone, Haendel parlait plusieurs langues et les parlait quelquefois ensemble. Sa facilité, sa promptitude, est demeurée légendaire. Il créait dans un perpétuel transport. Six semaines lui suffisaient pour composer un oratorio; pour un opéra, c'était assez de quinze jours. « Ami lecteur, s'écrie dans la préface de *Rinaldo* le librettiste hors d'haleine, M. Haendel, l'Orphée de nos jours, m'a laissé à peine le temps d'écrire mon texte. J'ai vu avec stupeur tout un opéra complètement harmonisé et porté au dernier point de perfection en deux semaines. Que mon travail hâtif trouve donc grâce à tes yeux, et, s'il ne mérite pas tes éloges, ne lui refuse pas du moins ta pitié ou plutôt ta justice, eu égard au peu de temps dont j'ai pu disposer pour le terminer[1]. »

Les facultés même physiques de Haendel étaient en rapport avec son génie. La force de ses doigts avait fini par creuser comme des cuillers les touches de son clavecin. Quand il criait : *Chorus!* les choristes et les

1. Cité par M. David (*G.-F. Haendel*).

murailles en tremblaient. Sans compter que les solistes ne devaient pas être beaucoup plus rassurés, depuis le jour où le colosse en fureur avait failli jeter une cantatrice, la Cuzzoni, par la fenêtre. Un soir, au restaurant, il commande à dîner pour trois; on tarde à le servir, il se fâche, et comme on lui répond : « Nous attendons que votre compagnie soit arrivée. — Alors, servez *prestissimo*, c'est moi qui suis la compagnie. »

Longue et souvent difficile, sa carrière fut toujours en quelque sorte ouverte ou publique. « Ami, cache ta vie et répands ton esprit. » De ces deux préceptes, Haendel n'a suivi que le dernier. Compositeur officiel et directeur des concerts de la Cour, infatigable fournisseur de *Te Deum*, d'antiennes funèbres et nuptiales, de symphonies et de sérénades pour accompagner des feux d'artifices ou des promenades sur l'eau (*fireworks and water music*), idole de l'aristocratie anglaise, quand il n'en était pas la victime, il fut aussi le directeur, deux fois en faillite, d'un théâtre italien que trente ou quarante opéras de lui, malgré la concurrence et la cabale, firent longtemps glorieux.

Son génie ressemble à sa destinée. Le musicien du *Messie* — oui, fût-ce du *Messie* — aime l'éclat extérieur, la pompe et les dehors splendides. M. Saint-Saëns nous écrivait un jour : « J'ai beaucoup étudié Haendel, et, d'autre part, ayant eu la bonne fortune de fouiller dans la bibliothèque musicale de *The Queen* à Buckingham-Palace, j'ai eu la curiosité de voir ce qu'écrivaient les contemporains et prédécesseurs du grand homme

et de chercher à comprendre pourquoi et en quoi il les avait éclipsés. Je suis arrivé à cette conviction bizarre, que c'est par le côté pittoresque et descriptif, alors tout à fait nouveau et inattendu, qu'il avait conquis l'étonnante faveur dont il a joui. Cette façon magistrale d'écrire les chœurs, de traiter la fugue, d'autres l'avaient comme lui. Ce qu'il a apporté, c'est la couleur, l'élément moderne, que nous ne savons plus voir en lui, — pour de bonnes raisons. Il ne saurait ici être question d'exotisme. Mais regardez à ce point de vue la *Fête d'Alexandre, Israël en Égypte,* surtout *Allegro e Pensieroso,* et tâchez d'oublier tout ce qu'on a fait depuis. Vous trouverez à chaque pas la recherche du pittoresque, de l'effet imitatif. Elle est réelle et très intense pour le milieu où elle s'est produite et où elle semble avoir été inconnue auparavant. »

Souvent mesquine et puérile même, plutôt que tout a fait inconnue avant Haendel, l'imitation, chez lui, peut atteindre au sublime : témoin certain air du *Messie,* où le Seigneur se vante, au bruit de roulades qui sont de vrais tonnerres, de pouvoir ébranler tout l'univers; ou tel autre air de basse, dans le *Messie* encore, dont la mélodie embarrassée et tortueuse figure admirablement « les peuples qui marchent dans l'ombre de la nuit ».

Haendel est un grand décorateur. Il l'est avec une opulence, une fougue, une joie presque italienne, vénitienne même. Il couvre de musique des surfaces immenses. « Sa mélodie, toujours également lumineuse et pure, déroule ses nobles lignes comme une frise

antique dans l'air transparent du Midi[1]. » Certains de ses chœurs par acclamation font songer aux psaumes de Marcello. Ce n'est pas à Dublin, où cependant il fut exécuté pour la première fois, c'est à Venise, un jour d'été, que j'ai rêvé souvent d'entendre le *Messie*.

Plus que Carissimi, mais comme lui, Haendel est historien et dramaturge. On pourrait définir ses oratorios des « histoires sacrées » élevées à la dernière puissance, portées au comble de la force et de la majesté. Les ressources, les proportions, se sont prodigieusement accrues depuis Carissimi; le sentiment ou l'idéal a peu changé.

Haendel est le musicien d'Israël, et de tout Israël : de ses capitaines, de ses prophètes, de son peuple et de son Dieu. Quand les maîtres modernes ont été bibliques, — je pense au Meyerbeer du troisième acte du *Prophète* et surtout au Saint-Saëns de *Samson et Dalila,* — c'est de Haendel qu'ils se sont inévitablement souvenus. Hændel, lui aussi, nous a laissé parmi ses oratorios dramatiques un admirable *Samson*. Il serait facile et curieux de le jouer à l'Opéra. Les deux chefs-d'œuvre se feraient ainsi l'un à l'autre des lendemains glorieux.

On rapporte qu'après la première exécution du *Messie,* un grand seigneur étant aller féliciter Haendel et le remercier du plaisir qu'il venait de causer à l'assistance : « Je serais bien fâché, milord, répondit-il, si je ne faisais que plaisir à l'humanité. Je prétends la rendre meilleure. » Il la rendrait héroïque, si l'humanité savait

1. M. T. de Wyzewa.

entendre ces chants. Un journal du temps a dit de l'oratorio de *Saül* « que cette musique mériterait d'être conservée rien qu'à cause de son étonnante puissance à soulager la douleur par la glorification de la douleur ». Le mot de « glorification » résume assez bien le génie de Haendel. Par lui tout devient rayonnant et splendide. Son œuvre, même tragique, est un festival éternel, une apothéose sans fin et presque sans ombre. Glorieuse, — il n'y a décidément pas d'autre mot, — glorieuse est la douleur de Samson aveugle; glorieuse encore est sa mort. C'est dans le mode majeur que retentit la marche accompagnant ses funérailles, et ce mode seul est le signe d'un trépas sans faiblesse. Un *lamento* mineur la précède, la foule gémit et pleure; mais, quand le mort lui-même paraît, alors le majeur éclate. L'héroïsme du héros lui survit, et cela fait penser à certains traits de Bossuet, du Bossuet non pas des *Méditations sur l'Évangile*, mais des *Oraisons funèbres :* « On trouve tout consterné, excepté le cœur de cette princesse. »

Judas Macchabée n'est pas moins héroïque que Samson; il l'est peut-être avec plus d'enthousiasme, avec la verve de la jeunesse et j'allais dire sa folie. Certains maîtres d'autrefois écrivaient sur leurs partitions : *Soli Deo gloria*. C'est au Dieu des armées que Haendel aurait pu dédier son *Judas*, la plus guerrière de ses œuvres sacrées.

Autant que des figures individuelles, Haendel en crée de collectives, et colossales toujours. Alors sa force et sa grandeur s'accroissent avec le nombre des personnages. Dans la plupart de ses oratorios, le chœur n'est

pas, comme dans les cantates de Bach, composé des fidèles, mais du peuple juif ou des peuples ses ennemis. De là résulte (voyez par exemple *Samson*) un caractère national autant que religieux, et souvent des oppositions de masses et des conflits grandioses. Derrière les héros, le chœur des prêtres ou des guerriers fait comme un fond qui donne aux personnages du premier plan encore plus de relief et de couleur. Le musicien du *Messie* ou de *Judas Macchabée* excelle à nous procurer, fût-ce en une phrase, en quelques mesures à peine, l'impression de la foule innombrable autant que de l'étendue infinie. *Pleure, race de Juda!* Ainsi commence *Judas Macchabée*. Et vous vous rappelez les premières paroles du *Messie : Confort you, my people!* Divers de sentiment, les deux impératifs sont également catégoriques et, en quelque sorte, plus larges l'un que l'autre. Le commandement de douleur regarde toute une race; c'est à toutes les races que s'adresse l'ordre d'espérer. Et les trois ou quatre notes qui l'édictent ont une telle ampleur, qu'elles semblent porter en elles et comprendre pour ainsi dire en leur courbe immense tout le bienfait de la rédemption et le salut du monde entier.

Cette lumière, cette force qu'il répand et qu'il distribue ici, Haendel ailleurs (dans le *Messie* encore) la ramasse et la concentre. Il crée alors des figures isolées et gigantesques ; il écrit certains airs, comparables pour la taille, et je dirais volontiers pour la plastique, aux fresques de Michel-Ange. Si les prophètes de la Sixtine avaient une voix, j'imagine que c'est du Haendel — et les airs du *Messie* — qu'ils chanteraient.

Vous souvient-il comment Taine a parlé de Dryden, qui parfois inspira Haendel : « Il est soulevé, dit-il, par les beaux sons et les belles formes; il écrit hardiment, sous la pression d'idées véhémentes; il s'entoure volontiers d'images magnifiques; il s'émeut au bruissement de leurs essaims, au chatoiement de leurs splendeurs. » Cela n'est pas moins vrai du musicien que du poète. Il y a, même dans le *Messie*, une part faite à la magnificence extérieure et à la somptuosité décorative. C'est une espèce de prodigieux plafond musical, que le célèbre *Alleluia*. Tel autre chœur, moins fameux, serait digne de la même renommée, pour des raisons et des beautés de même nature : je veux parler de l'acclamation multipliée à l'infini, sur les paroles de l'Apocalypse : « A lui toute puissance, tout honneur, toute force, toute gloire et toute louange. » Il y a là comme une surabondance ou plutôt une surenchère prodigieuse de sons et de cris, un redoublement continu d'éloquence et d'enthousiasme. On comprend qu'en peignant à grands traits, et comme à coups de brosse, de pareilles apothéoses, Haendel ait cru voir le ciel ouvert et « le grand Dieu lui-même ». Il ne disait pas « le bon Dieu », et il avait raison, sensible qu'il fut toujours à la grandeur plutôt qu'à la bonté.

C'est pour cela que, par le sentiment, sans parler ici de la forme, un chef-d'œuvre comme le *Messie* de Haendel n'a rien de commun avec un chef-d'œuvre tel que la *Passion* de Bach. L'un est hébraïque, et l'autre chrétien. Dans le *Messie*, le Christ est annoncé, promis; à peine est-il aimé. Il l'est pourtant quelquefois.

La petite pastorale de Noël accueille tendrement l'enfant Jésus. La cantilène fameuse : *Il garde ses ouailles,* dessine en traits doux et purs la figure du bon Pasteur. Enfin et surtout certain air de contralto : *Il fut méprisé, honni,* et l'admirable chœur qui suit, forment assurément l'un des *Ecce homo* les plus compatissants, les plus indignés de la musique entière. Mais, chez Haendel, et dans celui-là même de ses ouvrages qui pouvait être sinon le plus mystique, au moins le plus pieux, ce n'est là que l'éclair d'une cordialité sublime et rare. Le *Messie,* en somme, demeure un chef-d'œuvre de chaleur moins que de lumière, et de foi plus que de piété.

Mais la foi l'inspire et le soutient : une foi qui transporte vraiment des montagnes sonores, car la masse de cette musique n'a d'égale que sa mobilité. Et cette musique — singulier contraste — exprime souvent par des formes définies et plastiques la conception abstraite et pour ainsi dire l'idée pure, l'idée en soi de Dieu et du divin. Je sais des airs, même des phrases de Haendel, qui révèlent à notre esprit le Dieu métaphysique, mais ne font pas le Dieu personnel sensible à notre âme ou à notre cœur. Il y a dans l'Ancien Testament certaines paroles : « Je suis Celui qui suis, » ou « Je te montrerai tout le bien, » dont on ne retrouverait l'équivalent, pour la plénitude et la totalité, que dans la musique du *Messie.* Elle a des clartés qui vont jusqu'à l'évidence et des affirmations qui nous donnent la certitude : « *I know that my Redeemer lives.* Je sais que mon Rédempteur vit. » Qui donc en douterait encore,

ayant entendu cet air ? On rapporte que Beethoven, sur le point de mourir, désigna du doigt les partitions de Haendel, qu'il venait de recevoir, et dit : « Là est la vérité. » — Il ne dit pas : « Là est l'amour. »

V

Il aurait pu le dire des œuvres de Jean-Sébastien Bach.

En relisant tour à tour les deux maîtres, nous nous sommes rappelé souvent quelques lignes du *Génie du christianisme,* qui définiraient assez bien, l'un par rapport à l'autre, le musicien de la Bible et celui de l'Évangile : « Plus fière sous l'ancienne alliance, la musique ne peignit que des douleurs de monarques et de prophètes ; plus modeste et non moins royale sous la nouvelle loi, ses soupirs conviennent également aux puissants et aux faibles, parce qu'elle a trouvé dans Jésus-Christ l'humilité unie à la grandeur. »

Bach lui-même fut humble autant qu'il fut grand. Enfant de chœur, puis organiste, maître de chapelle et *cantor,* son existence a quelque chose à la fois de religieux et de caché. L'ombre du sanctuaire l'enveloppe. Elle s'écoule non dans la solitude (il eut deux femmes et vingt et un enfants), mais dans la retraite. Elle n'a rien de commun, ni les voyages à l'étranger, ni les hasards, ni les succès ou les revers éclatants, avec la carrière officielle et publique de Haendel.

Autant que de la destinée de Bach, cette intériorité fait l'un des caractères et peut-être le fond même de son génie sacré.

Pourtant, comme Haendel parfois se concentre et se reploie, il arrive aussi que Bach se répand au dehors. Les plus dramatiques oratorios de Haendel le sont peut-être moins que telles pages de la *Passion selon saint Matthieu*. Bach avait à ce point le sens de sa vie, fût-ce de la vie extérieure, qu'on pourrait trouver, non pas même dans la *Passion*, mais dans une œuvre de musique pure (certain prélude du *Clavecin bien tempéré*), le germe rythmique et mélodique de l'un des épisodes les plus vivants et les plus populaires des *Maîtres Chanteurs*. D'un bout à l'autre de la *Passion*, la foule, et non seulement la foule d'aujourd'hui, celle des auditeurs ou des fidèles, mais celle des témoins ou des acteurs, celle d'autrefois, participe au drame. Elle y mêle ses mouvements, dont la vivacité et la force n'ont d'égales que la justesse et la vérité. De cette action dramatique, et je dirais théâtrale, si le mot ne se prenait d'habitude en mauvaise part, les exemples abondent. C'est, pendant la Cène, après l'avertissement de Jésus : « L'un de vous me trahira, » la demande anxieuse des disciples : « Est-ce moi, Seigneur, est-ce moi ? » Plus loin, quand le Christ est arrêté par les soldats sous les oliviers du jardin, c'est la protestation, qui s'élève de toutes parts : « Laissez-le ! Ne le liez pas ! » Devant Caïphe et Pilate et jusque sur le Calvaire, à tout instant la multitude intervient. On a justement observé quelle « réalité terrible » donne la musique aux « cris de rage », aux « longues clameurs », aux huées stupides et sinistres d'un peuple en courroux. Et ces effets prodigieux, Bach les obtient aisément, sans jamais se départir des

formes les plus rigoureuses. Les moyens employés sont de la plus grande simplicité. Le cri : « Barrabas! » sur l'accord de septième diminuée, est plus effrayant que ne l'eût été un chœur développé. Si l'Évangile dit que les Juifs criaient encore plus fort : « Crucifiez-le! » Bach se borne à répéter le chœur précédent, ce qui le rend bien plus strident. Tout cela est fort simple assurément; le tout était de le trouver[1]. »

La nature elle-même, une fois au moins, est associée dans la *Passion* au récit dramatique et à la prière. Je ne parle pas ici du voile du temple déchiré, des rochers qui se fendent et de la terre qui tremble. Bach a décrit sommairement les désordres qui suivirent la mort de Jésus. Mais il a, pour ainsi dire, essayé de retenir le moment qui la vit s'accomplir. C'est une chose étrange, peut-être unique par le sentiment et par la sensation, par la rencontre et l'accord de l'un avec l'autre, que cette invocation au soir. A peine le pieux Joseph d'Arimathie a-t-il obtenu de Pilate d'enlever et d'ensevelir le corps du Sauveur, qu'un chant mystérieux s'élève. Oui, vraiment, il s'élève comme le souffle de l'heure qu'il chante, heure tardive et fraiche, témoin de tant de mystères : de ceux de nos péchés et de ceux de notre salut. Alors, funestes ou bénis, il semble que tous les soirs fameux de notre destinée viennent aboutir à celui-ci, qui rachète les uns et consomme ou couronne les autres. Et, dans l'histoire de la musique ainsi que dans celle de l'humanité, voilà « le soir » adorable entre

1. M. William Cart, *Étude sur J.-S. Bach;* 1 vol., Paris, Fischbacher.

tous, le soir divin, par lequel tous les autres, même les plus doux et les plus purs, sont effacés.

Mais ce paysage n'est si beau que parce qu'il ressemble à une âme, et dans cette âme il faut maintenant pénétrer. Elle ne s'ouvre ou ne se livre pas tout de suite. Bach éclate d'abord aux esprits et par l'esprit. On commence par l'admirer surtout; ensuite, et de plus en plus, on l'aime. Il a, lui-même, tant aimé! C'est Bach, encore mieux peut-être que Luther, que Carlyle aurait pu définir: « Un cœur fort, généreux avec tout cela, plein de pitié et d'amour, comme en vérité le cœur vaillant l'est toujours... Je sais peu de choses plus touchantes que ces doux souffles d'affection, doux comme ceux d'un enfant ou d'une mère, dans ce grand cœur sauvage[1]. »

D'autres paroles, et plus saintes, reviennent à la mémoire en lisant la *Passion selon saint Matthieu* ou les *Cantates:* « Ce n'est plus moi qui vis; c'est Jésus-Christ qui vit en moi. » Voilà la vie surnaturelle et vraiment divinisée qui circule en quelque sorte à travers l'œuvre sacrée de Bach. Elle y fait un continuel retour de Dieu à l'homme et de l'homme à Dieu. Haendel, historien et dramatutge, a chanté les prophètes et les guerriers; lyrique et mystique avant tout, Bach n'a d'autre héros que Jésus-Christ. L'action, la plus grande de toutes, que sa musique excelle à représenter, c'est l'action de Jésus-Christ sur nous, ou plutôt en nous.

Il n'est pas jusqu'aux éléments spécifiques, jusqu'à la base pratique (*practical basis*) de cet art, qui ne soit

1. *Les Héros* (*Luther, passim*)

établie profondément. Ni la mélodie ni l'harmonie de Haendel ne pénètre en nous si avant. Tandis que la mélodie de Haendel ne fait guère — magnifiquement, il est vrai — que s'étendre et se déployer, celle de Bach s'insinue et creuse. Souvent, ainsi que sa rivale, elle nous attaque de front ; mais maintes fois aussi, moins carrée et plus souple, elle se glisse en nous comme de biais, et, par de secrets passages, avec mille détours que l'autre n'a que rarement connus, elle arrive au centre même de notre âme.

Une différence de nature entre les deux maitres apparait ici. Le génie de Haendel, éminemment vocal, se renferme volontiers entre les limites et dans la puissance de la voix. Bach, au contraire, on l'a très bien remarqué, « est parti de la musique instrumentale... Là sont ses racines profondes. Quand, plus tard, il s'est voué avec prédilection à la composition de grandes œuvres chorales, il n'a jamais consenti à abaisser les instruments au rang de serviteurs ; c'est plutôt la voix qui est traitée en instrument, supérieur, il est vrai, aux autres, mais seulement comme un *primus inter pares ;* les formes mêmes de ses chœurs sont souvent empruntées à la musique instrumentale[1]. »

Que dire de l'harmonie de Bach, sinon qu'infiniment plus riche, plus délicate et plus divisée que celle de Haendel, elle pénètre aussi plus avant, touche le fond de notre substance et se répand « comme l'huile jusque dans la moelle des os[2] » ?

1. M. W. Cart, *op. cit.*
2. *Ps.* CVIII, 18

Enfin, un dernier élément, qui manque chez Haendel et que Bach a fait sien, une dernière source d'émotion personnelle ou subjective, et d'intime beauté, c'est le choral. Qu'il succède à d'autres figures, à d'autres mouvements sonores, ou qu'il s'y associe; que, dans le second cas, il se développe au-dessus ou bien au sein de la polyphonie ; qu'il en soit le sommet ou le centre, toujours il la rassemble et, pour ainsi dire, il la compose. Tantôt il suspend l'action et tantôt il la tempère. Il est une halte, un répit favorable à la méditation, à la fois le signal et le symbole du recueillement de l'âme et de sa rentrée en soi.

Dans la *Passion selon saint Matthieu,* nous l'observions plus haut, l'action est belle; mais la réaction, le retour de l'auditeur ou du fidèle sur lui-même, est plus admirable encore. C'est par l'exaltation et par la sanctification aussi du sens individuel, que Bach est, je crois, le plus grand de tous les lyriques sacrés.

« Mes frères, je triomphe de joie, » s'écriait parfois Bossuet. Bach à chaque instant éprouve et nous communique cette joie triomphante. Rappelez-vous l'allure du fameux air de la Cantate pour le jour de la Pentecôte: *Mein glaübiges Herze, Froh locke, sing, scherze!* Rappelez-vous l'*Alleluia* final de la Cantate *pour tous les temps,* et la Cantate : *Wachet auf!* tout entière; enfin, tant de vocalises, de sonneries et de fanfares, et tous les bondissements, tous les hurlements d'une sainte et vraiment divine allégresse.

Voilà pour l'exaltation de l'âme. Mais ses abaissements sont peut-être plus admirables encore. Bach a

des éclats d'amour; il en a des soupirs aussi et, dans la *Passion*, dans les Cantates, son humilité fait sa grandeur. Non pas seulement la sienne, mais la nôtre: tantôt celle de chacun de nous et tantôt celle de nous tous. L'œuvre sacrée de Bach abonde en mystiques et solitaires oraisons. A l'entrée de l'immense vaisseau qu'est la *Passion selon saint Matthieu*, le double chœur élève ses deux tours. Mais franchissons le seuil formidable nous trouverons à chaque pas, entre les piliers gigantesques, des chapelles obscures et des recoins d'ombre, faits pour la prière et pour les pleurs. C'est un récitatif, un petit choral, un air, surtout un de ces *ariosos*, merveilles parmi tant de merveilles, où l'âme, abîmée dans la douleur et dans la tendresse, semble vraiment s'appliquer les souffrances et les mérites du Sauveur.

Plus souvent encore que la *Passion*, lisons les Cantates. Elles sont vraiment, en musique, le manuel ou le bréviaire de la vie intérieure, un trésor inépuisable de psychologie religieuse. Lisons-les, comme dit l'*Imitation*, qu'on peut citer à propos d'elles, après avoir fermé sur nous la porte de notre chambre. Tous les mystères y sont médités, et particulièrement celui de l'amour et celui de la mort. L'un et l'autre se trouvent réunis dans l'admirable Cantate : *Christ lag in Todesbanden*. Un choral unique en fait la matière, identique toujours, mais constamment renouvelée. Ici, par le génie symphonique et presque par le procédé même du *leitmotiv*, Bach annonce vraiment Wagner. Quelquefois il développe le thème du choral, il l'étend jusqu'aux dimensions d'un air, d'un duo, d'un chœur. Parfois au

contraire, et par exemple à la fin, il l'enferme dans la stricte formule du choral même, pratiquant ainsi les deux grandes opérations de l'esprit, l'analyse et la synthèse, avec une maîtrise égale.

Cette cantate est mêlée étrangement de douleur et de joie. Elle a pour sujet la mort du Christ, source et gage de notre vie éternelle. Par là se justifie, d'un bout à l'autre de l'œuvre, l'alternance des lamentations et des *Alleluia*. Nulle part cette vicissitude n'est plus émouvante qu'en certain duo pour voix de femmes. Les paroles, qui sont de Luther, disent à peu près ceci : « La mort, nul ne pouvait la vaincre. Parmi les enfants des hommes, il n'y avait que péché ; nulle part ne se rencontrait l'innocence. De là vint la mort, qui reçut pouvoir sur nous. Elle nous tenait en sa puissance. *Alleluia ! Alleluia !* » Sur le motif ralenti et, comme on dit en langage technique, « augmenté », du choral ; sur un accompagnement impassible, une double et funèbre mélodie se déroule ; la parole même de joie, à la fin, languit et meurt. Il résonnait tout autre, ce beau mot d'*Alleluia,* quand les chœurs de Haendel se le renvoyaient à travers l'infini des cieux. Voici qu'il a perdu son éclat, son allégresse, et, sur la terre, deux humbles voix l'échangent aujourd'hui parmi des paroles de mort. Cette mort, déplorée ici, quelle est-elle ? Non point un de ces trépas glorieux, héroïques, que Haendel encore, le Haendel de *Samson,* de *Saül* ou de *Judas Macchabée*, célébrait avec magnificence. Non : c'est notre obscure, notre commune mort. Chantons l'*Alleluia,* puisque nous vivrons éternellement par lui ; mais

que cet *Alleluia* soit mélancolique et presque douloureux, car il a fallu que le Christ souffrit et mourût, car, après lui, comme lui, nous avons tous à mourir.

En ces régions profondes où, depuis les siècles du plain-chant et le siècle de Palestrina, la musique n'avait plus pénétré, Bach ne conduit pas seulement chacun de nous : il nous y fait descendre en quelque sorte tous à la fois. Admirable représentant d'une âms isolée, Bach est un interprète non moins admirable de la foule des âmes. Le principe individuel et le principe social se rencontrent et se font équilibre en ce génie vraiment « religieux », qui relie Dieu à l'homme et tous les hommes ensemble. Rappelez-vous, dans les Cantates, dans la *Passion selon saint Matthieu,* tant de dialogues, inconnus avant Bach, entre une voix unique et d'innombrables voix, entre un sublime chorège et des chœurs plus sublimes encore, entre la foule qui prie et pleure et je ne sais quel médiateur ou pontife mystérieux. En ces polyphonies universelles souvent un choral intervient, mais le choral et le chœur ne se meuvent point du même mouvement. Le choral chemine avec plus de lenteur, le chœur se développe sans trêve. Parfois, au contraire, le choral s'interrompt pour reprendre ensuite, et chaque silence donne à chaque reprise plus de beauté. Multiple enfin et pathétique, le chœur est fait de nos plaintes et de nos supplications. Le choral les domine ; au-dessus de la polyphonie et de la passion, il est un et il est calme ; il est la paix, la règle, il est l'élément divin. Ainsi la musique de Bach nous

enseigne en même temps avec qui et sous qui nous devons vivre, et cela est tout l'ordre, toute la loi.

Cet amour divin, le seul que son austère génie connut jamais, Bach en a rempli parfois et pour ainsi dire inondé l'âme de l'humanité tout entière. Il a convié les siècles et les peuples à la méditation, à l'adoration des mystères chrétiens. En des pages comme la première et la dernière de la *Passion selon saint Matthieu,* l'oratorio s'élève et s'agrandit jusqu'à l'épopée. Mais les proportions colossales n'écrasent pas le sentiment exquis ; sous le revêtement, ou l'armature énorme, ce n'est pas seulement un grand cœur, c'est le cœur le plus tendre qui bat. Au début de la *Passion,* Bach nous avait tous appelés au spectacle de la divine tragédie. Maintenant elle est achevée. Devant nous tous, pour nous tous, Jésus a souffert, est mort. Tous, entourant l'adorable dépouille, avant que retombe la pierre, nous prenons congé du Sauveur. « Bonne nuit, doux repos, mon Jésus ! » Partout, autour de la sépulture, flotte l'adieu familier et grandiose des voix et des âmes sans nombre. Ces âmes, pour la dernière fois, nous découvrent leur essence même : toute la fermeté de leur croyance, toute la suavité de leur amour, et, dans l'épilogue universel, mais intime aussi, de la *Passion*, comme en tout chef-d'œuvre du maître, ce que nous admirons davantage, on ne saurait trop le répéter, ce n'est pas l'étendue, mais la profondeur.

Ab exterioribus ad interiora, disent les mystiques. De Carissimi à Schütz, de Haendel à Bach, nous avons essayé de suivre ce chemin. Nous avons vu d'abord le

sentiment religieux ou l'idéal sacré nous environner par le dehors; puis nous l'avons senti pénétrer au dedans et s'attacher aux puissances de notre âme. Et telle est bien sur nous, sur tout notre être, l'action successive et comme la double prise de Dieu.

FIN DU TOME PREMIER



TABLE

SOCIÉTÉ ANONYME D'IMPRIMERIE DE VILLEFRANCHE-DE-ROUERGUE
Jules Bardoux, Directeur.

BIBLIOTHÈQUE MUSICALE

L'Éducation Musicale, par ALBERT LAVIGNAC, professeur au Conservatoire de Paris. Ouvrage couronné par l'Académie française. — *7e mille.*

Études sur les Instruments, le Chant, la Composition.

In-12, br. 3 50
Toile . . . . 4 »

La Musique et les Musiciens, par ALBERT LAVIGNAC. — *18e mille.*

Traité des rapports des divers instruments avec l'harmonie et ses éléments. Nombreux exemples de musique, nombreuses illustrations

In-12, br. . . . . 5 »
Toile . . . . 6 »

Le Voyage artistique à Bayreuth, par ALBERT LAVIGNAC. — *12e mille.* 50 figures, 280 exemples en musique.

Comment on va à Bayreuth. — La vie à Bayreuth. — Biographie de Wagner. — Historique du Théâtre. — Analyse des Poèmes. — Analyse musicale, particulièrement *Tristan et Iseult.* — L'Interprétation. — Liste des Français ayant assisté aux représentations.

In-12, br. . . . . 5 »
Toile . . . . 6 »

Les Gaietés du Conservatoire, par ALBERT LAVIGNAC. Nombreuses illustrations de Guydo.

In-8o, br. . . . . 5 »

Hector Berlioz, par J.-G. PROD'HOMME.

Étude de sa vie et de ses souffrances, ce livre fait toucher aux sources de son génie.

In-8o écu, br. . . . . 5 »
Reliure artistique 6 50

Rouget de l'Isle et la « Marseillaise », par J. TIERSOT, bibliothécaire du Conservatoire de Paris.

In-8°, br. 3 50

ALBUMS DE CHANTS POUR LES ENFANTS

Bébé qui chante, paroles et musique de XANROF, aquarelles de COTTIN. 18 chansons.

Album in-4°, ill. en couleurs, relié . . . . 10 »

Chantez, Petits! par XAVIER PRIVAS, aquarelles de G. NOURY.

Album in-4° à l'italienne, ill. en couleurs, relié . 7 50

Chants pour la Jeunesse, par MAURICE BOUCHOR.

1re série, 13 chœurs avec accomp., in-8°, cart. . 3 50
2e série, 14 chœurs avec accomp., in-8°, cart. . . 3 50
3e série, 13 chœurs avec accomp., in-8°, cart. . . 3 50
Les 3 séries réunies en 1 volume relié toile, fers spéciaux . . . . 8 »

Gentil Mignon, opéra enfantin, paroles et musique par J. BENSAUDE.

In-8°, avec photogravures, br. . . 3 » Cart.. . 3 50

Chants et Jeux, par A. DE PORTUGALL.

In-4°, cart. 7 50

Chants du jeune âge, par P. Rougnon, professeur au Conservatoire de Paris.

In-8°, ill. cart. 1 »

Chansons d'Enfants (écoles maternelles et enfantines), paroles de Mlle S. Brès, musique de Mlle Collin.

In-8°, toile 3 75

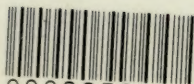
L'Enseignement musical à l'école primaire, par Fautras et Villain.

In-8°, cart. 1 50

Petite Grammaire musicale, solfège gradué par Mongin.

In-8°, br. 6 »




a39003 002837911b

